

# **O ACONTECIMENTO NA OBRA DE PIERRE HUYGHE**

**Sofia Nunes**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação –  
Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias**

**(AGOSTO, 2010)**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção  
do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e  
Novas Tecnologias, realizada sob a orientação científica de  
Professora Doutora Maria Augusta Babo

## **AGRADECIMENTOS**

Professora Doutora Maria Augusta Babo

Pedro Lapa

aos meus pais

e Galeria Marian Goodman, Paris

## RESUMO

### O ACONTECIMENTO NA OBRA DE PIERRE HUYGHE

SOFIA NUNES

**PALAVRAS-CHAVE:** acaso, acontecimento, actual, afirmação, *aiôn*, colaboração, compossibilidade, comunidade, contra-efectuação, *cronos*, diferença, ecceidade, efectuação, espectador, experiência, impossibilidade, instante, jogo, participação, profanação, público, quotidiano, repetição, singularidade, síntese disjuntiva, situações performativas, subjectivação, virtual.

A presente tese de mestrado propõe uma nova leitura sobre as obras do artista plástico Pierre Huyghe a partir da categoria de acontecimento desenvolvida por Gilles Deleuze. Pierre Huyghe pertence à geração de artistas que se afirmou no decorrer da década de noventa do século XX. Por oposição à estética *convencionalista*, Huyghe e os seus colegas procuraram dar continuidade a um projecto de arte crítica que consistiu no alargamento do campo artístico a contextos sociais, cujas referências remontam à história das vanguardas, bem como ao desejo de aproximar a arte à vida. Desde cedo, que Pierre Huyghe se apropria de elementos do quotidiano, associados a tradições, como mitos, ou a formas culturais diversificadas, como o cinema ou a literatura, para os actualizar em situações performativas desempenhadas pelo público. Todavia, ao repor a arte na sua relação com o mundo, o artista não procura simplesmente juntar a arte e a vida, mas sobretudo de sustentar a tensão entre os pólos e testar as suas fronteiras, baralhando a estranheza da estética com o devir-vida da arte e o devir-arte da vida. Se, por um lado, a obra de Pierre Huyghe actua sobre esta tensão, por outro, nunca se manifesta enquanto lugar estável. Ela produz-se no espaço da indeterminação, gerando acontecimentos singulares que interrompem a ordem do espectável, introduzindo o absolutamente novo.

# ÍNDICE

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
------------------------	----------

## **Capítulo 1**

Pierre Huyghe e a geração artística de noventas.....	6
--	---

## **Capítulo 2**

O vídeo e as situações performativas de Pierre Huyghe. ....	14
---	----

## **Capítulo 3**

<i>A Forest of Lines</i> : a disrupção espacial, perceptiva e temporal.....	23
---	----

## **Capítulo 4**

<i>Streamside Day</i> : uma comunidade por inventar.....	32
--	----

## **Capítulo 5**

<i>A Journey that wasn't</i> : da repetição à afirmação da diferença.....	42
---	----

<b>Conclusão .....</b>	<b>52</b>
------------------------	-----------

<b>Bibliografia .....</b>	<b>56</b>
---------------------------	-----------

<b>Anexos .....</b>	<b>59</b>
---------------------	-----------

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe problematizar o objecto artístico enquanto produtor de acontecimentos e, como tal, de formas de subjectivação crítica que se distinguem do poder. Neste sentido, Tomar-se-á como caso de estudo a obra artística de Pierre Huyghe e, em particular, três projectos mais recentes da sua autoria que serão interpretados a partir da categoria de acontecimento, tal como foi pensada por Gilles Deleuze.

Apesar do autor ter procurado a natureza do acontecimento em todos os seus livros, é em *Lógica do Sentido* que ela aparece tratada de forma mais desenvolvida. Publicada em 1969, esta obra coincide temporalmente com um momento político e cultural particular que interessa a este respeito recordar. Em entrevista a Toni Negri, Deleuze faz corresponder o Maio de 68 “à manifestação e irrupção de um devir em estado puro.”<sup>1</sup> Mas o devir, assim como o acontecimento, não pertencem à história, esclarece. Entre um plano e o outro existe uma diferença significativa. “O que a história apreende do acontecimento é a sua efectuação no estado de coisas, mas o acontecimento no seu devir escapa à história. A história não é experimentação, ela é apenas o conjunto de condições quase negativas que tornam possível a experimentação de qualquer coisa que se furta à história.”<sup>2</sup> Essa qualquer coisa é o acontecimento e essa qualquer coisa foi, por exemplo, o Maio de 68. Não pertencendo o acontecimento à história enquanto disciplina, seria contudo incorrecto tomá-lo como uma promessa que transcende o real. Ele concretiza-se numa ocorrência histórica e pertence à ordem do quotidiano.

Se o acontecimento não deve ser confundido com um evento histórico também não deverá sê-lo com um evento mediático, difundido pelos meio de comunicação de massa. “Em primeiro lugar, os *media* apresentam frequentemente o princípio e o fim, enquanto o acontecimento mesmo que breve, mesmo instantâneo, continua. De seguida, eles querem o espectacular, enquanto que o acontecimento é inseparável dos tempos mortos. (...) O mais simples acontecimento faz de nós um vidente, ao passo

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles, 1990, *Pourparlers*, 1ª ed, Paris: Les Éditions de Minuit, p.231

<sup>2</sup> *idem, idem*

que os *media* transformam-nos em simples observadores passivos, ou pior que isso em voyeuristas”.<sup>3</sup>

Segundo Deleuze, apenas a arte, a par naturalmente da filosofia, poderá então captar o acontecimento, tornando-nos participativos dela mesma. Tal é o exemplo da obra literária de Lewis Carroll que lhe permitiu desenvolver em *Lógica do Sentido* uma tese dedicada a esta categoria. Através de uma leitura da doutrina Estóica, assim como da filosofia de Leibniz, o acontecer é apresentado neste livro não como um atributo ou qualidade do sujeito, mas antes como um efeito incorporal. Segundo o autor, a grande descoberta estóica, ao mesmo tempo contra os Pré-Socráticos e contra Platão, é “a autonomia da superfície, independentemente da altura e da profundidade; contra a altura e a profundidade; a descoberta dos acontecimentos incorporais, sentidos ou efeitos, que são irreduzíveis aos corpos profundos assim como às Ideias altas.”<sup>4</sup> Os estóicos souberam portanto criar uma separação já não entre o sensível e o inteligível ou no interior do sensível entre as substâncias materiais e a sua composição elementar, mas entre os corpos e a superfície incorporal, ou seja, o acontecimento. Assim, se é certo que os acontecimentos provêm das paixões e vontades dos corpos, eles habitam também essa superfície incorporal que os faz advir, transformando-os em *ecceidades*. Eles efectuam-se, por um lado, e contra-efectuam-se por outro, pois a estrutura do acontecimento é sempre dupla.

Através do momento da contra-efectuação, os acontecimentos singulares excedem portanto as suas manifestações presentes para oscilar entre duas linhas divergentes, entre o passado e o futuro, acedendo, deste modo à temporalidade estóica do *Aiôn*. Se o *Cronos* diz respeito apenas ao presente, o *Aiôn* faz com que o presente seja infinitamente subdividido entre o passado e o futuro que nele insistem e se abra à contingência máxima e ao virtual.

O sentido do acontecimento não poderá nunca então explicar-se, para Deleuze, a partir de valores de identidade, mesmo que procedam de uma repetição, ou de contradição. A natureza do sentido do acontecimento é paradoxal, age contra o bom senso e o senso comum e decorre da afirmação dos mundos impossíveis de Leibniz, da diferença que os distancia. Assim, *Adão pecador e Adão não pecador*,

---

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles, 1990, *Pourparlers*, 1ª ed, Paris: Les Éditions de Minuit, p.218

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed. Luiz Fortes), 4ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva, p.136

exemplos dados pelo autor, deixam de se excluir para serem afirmados num mesmo plano.

Ao longo desta dissertação, será pois possível aprofundar os vários aspectos que definem o acontecimento à medida que vão sendo suscitados por cada um dos trabalhos de Pierre Huyghe em análise. Para o efeito, as leituras de Gilles Deleuze centralizar-se-ão em torno de três livros *Lógica do Sentido*; *Diferença e Repetição* e *Mille Plateaux*, havendo por vezes necessidade de as cruzar com leituras de outros autores, nomeadamente Samuel Weber, Jean-Luc Nancy e Giorgio Agamben que ajudarão a esclarecer alguns aspectos evocados pela teoria deleuziana e a deslocá-los para questões mais específicas lançadas pelo projecto do artista.

Todavia, antes deste exercício, será necessário apresentar a obra de Pierre Huyghe e perceber o contexto artístico de onde ela emerge, mas do qual ela também se autonomiza para encontrar as suas particularidades. A este nível, encontrar-se-ão referências a autores como Hal Foster, Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière e Giorgio Agamben.

Assim, no primeiro capítulo procurar-se-á situar a obra de Pierre Huyghe no contexto artístico dos anos noventa do último século. Por oposição ao modelo da *estética convencionalista* que, desde meados de oitentas determinava grande parte da produção artística internacional, Huyghe e os seus colegas de geração souberam desenvolver um projecto de arte crítica, dando continuidade ao trabalho realizado pelas vanguardas históricas entretanto interrompido. Todavia, como veremos, esta continuidade compreendeu na verdade uma reconfiguração das formas e estratégias artísticas então consignadas como críticas, expandindo-as portanto a novos territórios e possibilidades. Este novo paradigma artístico recebia assim o nome de *estética relacional*, termo introduzido por Nicolas Bourriaud. Mas se este discurso teve a sensibilidade de reconhecer e identificar as características partilháveis e transversais a uma geração, ficou contudo refém desse mesmo esforço, escapando-lhe assim as singularidades que definem a obra de cada artista. Por outro lado, a leitura que faz da relação entre a arte e o político mantém-se hoje insuficiente para pensar a complexidade desta articulação, bem como o modo através do qual artistas como Huyghe a convocam no seu trabalho, pelo que encontrar-se-á na tese do *regime estético* de Jacques Rancière, uma via para a sua interpretação.



Após um breve enquadramento que nos permite associar o artista a uma geração emergente e a novas preocupações discursivas, o segundo capítulo incidirá sobre o percurso individual de Pierre Huyghe. Ao longo de vinte anos de produção artística, Huyghe tem centrado a sua investigação em torno de duas grandes práticas: a crítica às convenções que determinam os sistemas sobre os quais opera, como o cinema em particular, através da realização de projecções vídeo e a implicação da arte no contexto social, através da concretização de situações performativas que são frequentemente registadas em vídeo. Se ambas as práticas decorrem da apropriação de elementos ficcionais e consequente desvio, entenda-se *profanação*<sup>5</sup>, as situações performativas realizadas por Pierre Huyghe nos últimos dez anos são a consolidação do seu interesse pela criação de experiências consideradas nesta dissertação como decorrentes da ordem do acontecer. Como tal, nos capítulos posteriores proceder-se-á à implicação deste conceito deleuziano na interpretação de três projectos significativos da obra mais recente do artista.

Assim, a performance-instalação intitulada *A Forest of Lines* será analisada no terceiro capítulo, tendo em consideração as disrupções geradas sobre três ordens distintas, nomeadamente a espacial, a perceptiva e a temporal. Para este trabalho em concreto, o artista subverteu as características do espaço de apresentação e integrou totalmente o público na realização da performance num gesto que interroga as próprias convenções e regras associadas a um espaço bem como ao lugar do espectador. Neste sentido, problematizar-se-á a participação do público na obra de arte e como ela foi perspectivada enquanto algo de ameaçador, no caso de Platão ou, pelo contrário, como algo de potencial, no caso de Nietzsche. Mas a ordem temporal é também profundamente desestabilizada. Ao invés de uma modalidade temporal linear e sucessiva, este projecto propõe um tempo complexo que foge ao presente puro para encontrar o seu sentido no *Aiôn* dos estóicos, o tempo do acontecimento de acordo com Deleuze. Procurar-se-á assim definir o *Aiôn*, distinguindo-o do *Cronos* e relacioná-lo com o acaso.

No capítulo seguinte, será alvo de estudo *Streamside Day*, um projecto realizado por Pierre Huyghe em colaboração com uma comunidade americana. Não sendo o seu primeiro trabalho sobre a ideia de comunidade, ela é aqui dada a pensar de um modo muito particular. Contrariamente a um entendimento nostálgico da

---

<sup>5</sup> termo de Giorgio Agamben desenvolvido no seu livro 2006, *Profanações*

comunidade ou fundado em pressuposições de originalidade ou essencialidade, Huyghe sugere antes a possibilidade de se pensá-la como algo precário em constante devir. Fruto de vontades e paixões, correspondentes ao plano dos corpos e das efectuações, ela não deixa de decorrer também dos efeitos incorporais, que recaem sobre esses mesmos corpos, gerando individuações opostas aos sujeitos formados e constituídos. Deleuze chama-lhes de *ecceidades*, individuações próprias ao acontecimento, sem qualidades e por inventar. A este respeito será pois analisada a dupla estrutura do acontecimento que contempla, por um lado, o momento da efectuação e, por outro, o da contra-efectuação, cujo potencial possibilitará novas efectuações de comunidade.

Pertencendo o acontecimento à ordem do singular, Deleuze não exclui todavia a sua relação com a repetição. “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único e singular, algo que não tem semelhante ou equivalente”<sup>6</sup>. Fala-se pois de um tipo de repetição desenvolvido pelo autor a partir da interpretação do eterno retorno de Nietzsche e que afirma o absolutamente novo e a diferença. O acontecimento pode assim proceder de uma repetição ou potenciar novas repetições. Ora no quinto e último capítulo da presente dissertação, insistir-se-á no aprofundamento desta relação ao analisar-se o trabalho intitulado *A Journey that wasn't* que toma como impulso a repetição de uma acção passada, não com o objectivo de fazer retornar o mesmo mas de gerar um acontecimento. Sucede-se que este acontecimento é submetido a um processo de conversão para gerar outro acontecimento sem que ambos se assemelhem ou se representem mutuamente. Dois acontecimentos distintos são deste modo afirmados pela sua diferença num só gesto. Eis o sentido paradoxal e simultaneamente positivo que Deleuze atribui à categoria de acontecimento a partir da leitura que faz dos mundos impossíveis de Leibniz.

---

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed, Lisboa, Relógio d'Água, p.42

## CAPÍTULO 1

### Pierre Huyghe e a geração artística de noventas

Pierre Huyghe (n.1962, Paris) pertence à geração de artistas que se afirmou no decorrer da década de noventa do século XX e da qual fazem parte, entre outros nomes, Dominique-Gonzalez Foerster, Liam Gillick, Douglas Gordon, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orozco. Apesar de não constituírem um grupo formal nem de se inscreverem num movimento artístico específico, estes artistas partilharam desde cedo uma mesma atitude crítica face ao modelo da *estética convencionalista*<sup>7</sup> que definia a produção artística desde meados dos anos oitenta.

De acordo com o historiador de arte Hal Foster, a arte convencionalista diz respeito sobretudo a duas práticas concomitantes que emergiram nesse período na cidade de Nova Iorque e rapidamente se generalizaram a outros contextos geográficos. Por um lado, o neo-geo e o simulacionismo, no campo da pintura, associados a artistas como Peter Halley e Ashley Bickerton; por outro, um tipo de escultura desenvolvida por Jeff Koons ou Haim Steinbach que se insinuava como mercadoria. Para ambas as práticas, a crítica institucional, desenvolvida por Marcel Broodthaers, Daniel Buren ou Hans Haacke nos anos sessenta e setenta, tinha, de facto, chegado a um fim, pelo que os seus protagonistas optavam agora, para parafrasear Bickerton, “por uma inversão estratégica das técnicas desconstrucionistas”<sup>8</sup>. Assim, se a crítica institucional recuperou e expandiu o objecto *readymade* para reflectir sobre a instituição da arte e suas convenções discursivas e perceptivas, estes artistas reduziram o *readymade* a um estatuto de produto de dois modos.

Primeiro, a pintura simulacionista apropriou a tradição abstracta pictórica como uma mercadoria disponível para ironizar sobre a sua aspiração à originalidade e sublimidade, ao mesmo tempo que produzia um efeito de representação sem relação referencial com o mundo. Seguindo a argumentação de Hal Foster, esta pintura definia-se deste modo como signo do próprio *medium*, ou seja, como uma acumulação dos seus significantes que omitia a história das suas práticas e condições de produção.

---

<sup>7</sup> Termo introduzido por Hal Foster em 2002, *The Return of the Real*. 5<sup>th</sup> ed., Cambridge Massachusetts, The MIT Press, p.99

<sup>8</sup> in AAVV, 2004, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, 1<sup>st</sup> ed, London: Thames & Hudson, p.601

Tal é o exemplo das pinturas de Peter Halley de 1985 que procuravam representar a reduplicação de modelos de espaço, através de signos, como células e tubos, e do seu uso em composições abstractas.

Já Jeff Koons e Haim Steinbach decidiram, por sua vez, apropriar-se de objectos provenientes do quotidiano. Lembremo-nos de *Wet/Dry Double Decker*, 1981, uma instalação escultórica de Koons constituída por dois aspiradores domésticos, ou *related and different*, 1985, onde Steinbach apresentava um par de ténis “Air Jordan” da Nike ao lado de cinco taças douradas em plástico. Os dois exemplos inscrevem-se, é certo, na tradição do *readymade*, mas como Foster aponta, existe uma diferença que os separa do gesto crítico introduzido por Duchamp em 1914, quando este realiza *Porte bouteille*. Enquanto o porta-garrafas de Duchamp se comporta como escultura abstracta e simultaneamente como objecto utilitário e mercadoria, preservando uma ambígua relação entre valor estético, valor de uso e valor de troca; os *readymades* de Koons e Steinbach promovem um cancelamento do valor de uso. Ora esta inversão decorre então dos dispositivos de apresentação dos objectos escolhidos por estes dois artistas - vitrines no primeiro caso e prateleiras no segundo - que devolvem à obra de arte um sentido de relíquia, transformando-a num signo de desejo e “veículo de distinção (pompa, prestígio, poder).”<sup>9</sup> Em última instância não é o objecto que é consumido, mas o que ele representa, a sua diferenciação ou antes os nomes dos artistas.

É aliás Jean Baudrillard, como Hal Foster reconhece, quem torna clara esta incorporação do modelo da economia política do signo-mercadoria na arte através do exemplo do leilão de arte. “O leilão de obra de arte tem isto de exemplar: o valor de troca económico, sob a sua forma pura de equivalente geral, o dinheiro, é aí trocado pelo signo puro, o quadro ou a escultura (...). O acto decisivo é o de uma dupla redução simultânea, a do valor de troca (dinheiro) e do valor simbólico (o quadro ou a escultura como obra), e da sua transmutação em signo (o quadro ou a escultura assinada, cotada, valor sumptuário e objecto raro), através do gasto.”<sup>10</sup>.

Perante este regime estético convencionalista governado pela equivalência entre arte e mercadoria e acompanhado pelo culto da celebridade da figura do artista,

---

<sup>9</sup> AAVV, 2004, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, 1<sup>st</sup> ed, London: Thames & Hudson, p.112

<sup>10</sup> BAUDRILLARD, Jean, 1981, *Para uma crítica da economia política do signo* (trad. e ed. Aníbal Alves), 1<sup>a</sup> ed, Lisboa, Edições 70, pp.125-126

a geração de noventa desenvolveu um projecto de arte crítica que consistiu, por um lado, na introdução de novas práticas de colaboração artísticas e, por outro, no alargamento do campo artístico a práticas de uso e contextos sociais, cujas referências remontam precisamente à história das vanguardas e, em particular, ao desejo de ligar a arte à vida.

De facto, o período histórico em análise assistiu ao aparecimento de inúmeros projectos artísticos produzidos de forma colectiva. *No man's time*, uma exposição organizada pelo Centre National d'Art Contemporain-Villa Arson em 1991, constitui por ventura uma das primeiras manifestações dessa prática que viria a generalizar-se nos próximos anos e a tornar-se uma problemática no discurso da arte. Cerca de vinte e dois artistas passaram um mês em residência para participar em discussões e desenvolver trabalhos para a exposição. É neste contexto que, por exemplo, Philippe Parreno e Pierre Joseph realizam juntos *\_Snaking*<sup>11</sup>. Mas muitos outros projectos colectivos se seguiram como *Association des temps libérés (The Freed-Time Association)* de 1995, desenvolvido por Pierre Huyghe com mais dez artistas<sup>12</sup>. O trabalho traduziu-se no acto de apropriação de um modelo de enquadramento jurídico legal, a associação, com o objectivo de “gerar tempos improdutivos, para uma reflexão sobre os tempos livres e elaboração de uma sociedade sem trabalho” através da organização de “diferentes reuniões públicas, conferências, lançamentos, festas.”<sup>13</sup>

Ainda no mesmo ano, Caster Holler, Philippe Parreno e Rirkrit Tiravanija filmaram *Vicinato*, um filme a preto-e-branco que representava uma conversa entre os três sobre questões relacionadas com o engajamento político e com a recuperação de modelos associativos ou de colaboração.

Em 1998, é a vez de Rirkrit Tiravanija e Kamin Lertchaiprasert actualizarem esses mesmos modelos no vasto projecto *The Land*, um campo de arroz localizado numa vila tailandesa convertido numa plataforma para colaborações artísticas, projectos de arquitectura, programas educativos e experimentação agrícola.

---

<sup>11</sup> uma montagem vídeo com imagens com de um soldado da Guerra do Golfo, um atleta novaiorquino e um bobo da corte.

<sup>12</sup> Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Carsten Holler, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Phillipe Parreno, Rirkrit Tiravanija e Xavier Veilhan. O trabalho foi concebido para a exposição *Moral Daze*, organizada por Parreno e Gillick no Le Consortium, Dijon, em 1995.

<sup>13</sup> Objectivos da “Association des Temps Libérés” publicados no *Journal Officiel des Associations* in CHRISTOV-BAKARGIEN, Carolyn (org.), 2004, *Pierre Huyghe*. Turin: Castelo di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milan, Skira Editore Milano, p. 285

De escala igualmente ampla e complexa, vemos surgir na viragem para o novo século *No Ghost Just a Shell*, produzido por Huyghe e Parreno entre 1999-2003, com o contributo de vários autores de diferentes campos disciplinares (arte, filosofia e design)<sup>14</sup>. Este foi um trabalho que resultou da aquisição de uma personagem manga à empresa Japonesa KWORKS e do seu uso continuado ao longo de quatro anos por múltiplos participantes.

Apesar destes exemplos permitirem hoje associar a produção artística de noventas a uma propensão para a colaboração, ela não é todavia exclusiva deste tempo. Vejam-se os demais colectivos e respectivas acções que marcaram as primeiras décadas do século XX e mais tarde os anos sessenta, nomeadamente os futuristas e os escândalos públicos; os dadaístas e as performances de poesia no Cabaret Voltaire; os surrealistas e a famosa prática do cadàvre exquis; as experiências psicogeográficas dos situacionistas ou mesmo os fluxus e os seus festivais de música a par de tantas outras performances colectivas que envolviam situações de choque, acidente ou violência no quotidiano.

No entanto, uma diferente concepção de colaboração artística parece definir a actividade desenvolvida pela geração em causa. Ao contrário dos seus precedentes, para quem o manifesto definia por excelência o campo de acção, estes jovens artistas estavam mais interessados em encontrar modalidades colectivas não assentes em formatos rígidos. Daí que nunca se tivessem organizado em grupo, recusando qualquer estrutura de identificação. “Num grupo, as trocas são sempre entre as mesmas pessoas, enquanto nas colaborações são ocasionais: as associações são temporárias e mais diversas, elas aparecem e reaparecem, tomando novas formas noutros lugares, produzindo situações singulares”<sup>15</sup>, dizia Pierre Huyghe. Para o artista e os seus colegas a colaboração entre artistas dependia portanto da sua própria fragilidade, da capacidade de se reconfigurar continuamente através da saída e entrada de novos elementos a qualquer altura e da discussão resultante desse próprio tráfego. Ora, este modo de produção, aberto à contingência e heterogeneidade dos encontros, promoveu uma profunda crítica de inspiração foucaultiana à noção de autoria artística de oitentas centrada na unidade e celebridade do autor. No seu texto *O que é um*

---

<sup>14</sup> Entre outros, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, M/M Paris, Pierre Joseph e Mehdi Belhaj-Kacem

<sup>15</sup> Pierre Huyghe entrevistado por Hans Ulrich Obrist em Outubro de 2002 in Obrist, Hans Ulrich, 2003, *Interviews*, Milan, Edizione Charta, pp. 467-68

*autor?* de 1969, Michel Foucault afirmava que a escrita “liberta do tema da expressão”, identificava-se com a sua própria “exterioridade” e abria um “espaço onde o autor está sempre a desaparecer”<sup>16</sup>, estabelecendo, deste modo, um parentesco com a ideia de morte. No entanto, a sua tese não foi tanto a de insistir no desaparecimento ou morte do autor, como alguma literatura moderna o fez, mas “seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto”<sup>17</sup>. Deste modo, Foucault retirava do autor o seu fundamento originário ao mesmo tempo que o interpretava como uma função variável e complexa do discurso, a qual podia dar lugar “a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar”<sup>18</sup>, situação aliás recorrente nos projectos artísticos atrás mencionados.

Digamos que a autoria reclamada pela geração de 1990 produz-se nessa multiplicidade de discursos formadores de uma obra de arte. Todavia, esta característica vê-se ela própria expandida, porquanto muitos trabalhos deste período também passaram a envolver a colaboração de não profissionais do mundo da arte, arquitectos, músicos, escritores e concretamente o público.

Na exposição *Traffic* de 1996, uma das mostras colectivas mais paradigmáticas dos anos noventa, o curador Nicolas Bourriaud procurou exactamente dar visibilidade à vontade de devolver ao espectador um lugar participativo na sua relação com a obra de arte, inscrevendo-a num novo paradigma estético, o da *estética relacional*<sup>19</sup>. Segundo Bourriaud, todas as obras destes artistas geravam “modos de trocas sociais, interactividade com o observador no seio da experiência estética e processos de comunicação, enquanto ferramentas para ligar os indivíduos e grupos entre si”<sup>20</sup>. O observador era efectivamente convidado a usar, a experimentar e a complementar as próprias obras, já que a sua percepção exigia também uma activação alargada dos sentidos. Para tal, muitos dos artistas consideraram o formato da exposição como um *medium*, expandindo as suas determinações espaciais e temporais como veículos para envolver o público em estratégias que acabavam por subverter a

---

<sup>16</sup> FOUCAULT, Michel, 2002, *O que é um autor?* (trad. e ed. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro), 4ª ed, Lisboa, Vega, p.35

<sup>17</sup> *idem*, p.41

<sup>18</sup> *idem*, pp.56-57

<sup>19</sup> teoria estética que consiste em interpretar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou suscitam. (cf. BOURRIAUD, Nicolas, 2001, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel, p. 117)

<sup>20</sup> BOURRIAUD, Nicolas, 1996, “Introduction à l’Esthétique Relationnelle” in *Traffic*, Bordeaux, CAPC Musée d’Art Contemporain, np

relação usual com o objecto artístico. Veja-se a título de exemplo *Untitled*, 1999 (Caravan) de Rirkrit Tiravanija, uma construção arquitectónica itinerante que simulava uma caravana e oferecia ao público concertos, refeições, livros ou vídeos aquando das suas apresentações em galerias ou museus.

No entanto, este apelo à participação da audiência com antecedentes históricos nas vanguardas do século XX, ganhava novos contornos para Bourriaud pois integrava o observador numa rede de relações estabelecida entre vários observadores, promovendo situações de diálogo. “Enquanto o modernismo se banhava num “imaginário de oposição” (...) procedendo por separações e oposições (...) e se baseava no conflito, o imaginário dos anos 90 preocupa-se com negociações, lugares e coexistências”<sup>21</sup>. Assente nas esferas da *convivialidade* e das *relações inter-humanas*, o discurso da estética relacional, permitia assim ao autor pensar as dimensões sociais e políticas da arte e o modo como esta, ao construir modelos críticos de uso, podia resistir ao seu valor mercantil.

Contudo, a defesa de uma lógica de aproximação entre indivíduos centrada em momentos de sociabilidade não permite por si só problematizar a produção de alterações nos sistemas de poder que alguns destes artistas operaram nesses anos e continuam hoje a operar, como é o caso de Pierre Huyghe.

Tomemos pois com atenção o exemplo do trabalho intitulado *Mobil TV* para melhor definirmos a possibilidade crítica da arte e o modo como ela se dá aqui a reflectir. *Mobil TV* consistiu numa televisão itinerária desenvolvida por Pierre Huyghe e Mélik Ohanian entre 1995 e 1998, com o contributo de mais 14 artistas<sup>22</sup>. A sua primeira emissão data de 1995, mas nesta altura o projecto ainda se assemelhava a uma estação televisiva pirata. Dois anos mais tarde, com o apoio do centro de exposições Le Consortium da cidade Dijon, dos órgãos do governo local e de algumas associações, os artistas conseguiram montar o mesmo projecto com outras condições e alugar à Televisão Difusão francesa o Canal 48. As salas do centro de exposições foram usadas como estúdio, a partir do qual se transmitiram vários programas em directo e de forma ininterrupta durante cerca de um mês. Ao todo apresentaram aproximadamente trinta programas diferentes, entre eles o *Une Télé pour la Télé* que

---

<sup>21</sup> Bourriaud, Nicolas, 1996, “Introduction à l’Esthétique Relationnelle” in *Traffic*, Bordeaux, CAPC Musée d’Art Contemporain, np

<sup>22</sup> Eija-Liisa Ahtila, Jimmie Durham, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Superflex, entre outros.



convidava os visitantes da exposição a ir ao palco e sugerir ideias para a programação ou o ciclo de vídeo, composto por trabalhos dos artistas envolvidos no projecto, de gerações precedentes ligadas à performance a arte conceptual<sup>23</sup> e de participantes anónimos que enviaram trabalhos seus. Paralelamente, os telespectadores também podiam participar em directo, telefonando para a televisão e vários estudantes foram convidados a ir ao estúdio debater sobre os mecanismos de produção televisiva.

Se considerarmos a televisão enquanto paradigma do espaço público, ao qual corresponde uma forma de poder determinada por códigos de linguagem, posições e hierarquias específicas, percebemos que esse comum aparece profundamente reconfigurado neste projecto artístico. Senão vejamos. O estúdio da televisão ocupa um lugar aberto ao público, de uso e visitável; o formato transmissivo realiza-se de modo dialógico, pelo que inscreve uma alteração profunda dos lugares de emissor e espectador ao ponto de anular a sua distinção e a programação resulta de um encontro de múltiplas vozes provenientes dos campos artístico e comunitário.

Ora a acção crítica operada por *Mobil TV* não advém propriamente da necessidade de ligar os membros desta comunidade através da arte, como o discurso da estética relacional poderia supor, mas antes da capacidade de interromper as convenções e relações de poder definidas por um dado sistema. Como o próprio artista Pierre Huyghe salienta, a respeito do sentido político da arte, “o que interessa não é a ordem mas as regras dessa ordem”<sup>24</sup>. É por efectuar um desarranjo nas regras e também por recolocar o quotidiano na esfera artística, baralhando-os, que podemos situar este projecto na tradição de uma arte política.

Segundo Jacques Rancière, autor que tem desenvolvido na actualidade teses fundamentais para o esclarecimento entre estética e política, a arte é política quando “as suas práticas e formas de visibilidade intervêm na partilha do sensível e na sua reconfiguração, recortando os espaços e os tempos, os sujeitos e os objectos do comum e do singular.”<sup>25</sup> Por partilha do sensível devemos pois entender “o sistema de evidências sensíveis que dão a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e os recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” Nesse comum partilhado por um dado grupo ou comunidade, são então definidos lugares específicos, aos quais

---

<sup>23</sup> Vito Acconci e Dan Graham.

<sup>24</sup> in BAKER, George, 2004, “An Interview with Pierre Huyghe”, *October*, n.º 110, Cambridge Massachusetts, p.99

<sup>25</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, 1er ed., Paris, Galilée, p.39

correspondem certas funções e actividades, que determinam o modo como cada um participa nessa mesma partilha. Uma arte que baralhe essa relação hierárquica, que instaure uma fractura nessa ordem de lugares, sujeitos e posições e que proponha novas formas de ocupar o comum corresponderá assim à ordem do político, na medida em que a condição do político é de igual modo um estado de forças e de reconfiguração da partilha do sensível.

Entre os domínios da estética e do político existirá então uma afinidade estrutural que consiste em primeiro lugar na irreducibilidade às formas institucionais, mas também, como o autor explica, numa *relação por não-relação* ou se quisermos numa relação de desidentificação. Tal significa que a arte política, à qual Rancière atribui um regime de pensamento específico, o regime estético, não responde por nenhuma pressuposição ou normatividade artísticas nem tão pouco por nenhuma função social ou política determinadas. Ela define-se por um modo específico de experiência “habitada por uma potência heterogénea, a potência de um pensamento, ele próprio estrangeiro a si”<sup>26</sup>, explicando-se por aquilo que não é. Através deste desacordo constitutivo, a arte poderá então integrar a vida e os seus objectos implicarem-se na constituição das formas artísticas, tornando-se estas indistintas “dos ruídos e dos episódios insignificantes do quotidiano”<sup>27</sup>, como a criação de um canal de televisão.

---

<sup>26</sup> RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, 1er ed., Paris, la fabrique éditions, p.31

<sup>27</sup> Rancière, Jacques, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, 1er ed., Paris, Galilée, p. 14

## CAPÍTULO 2

### O vídeo e as situações performativas de Pierre Huyghe

A par dos projectos realizados em regime de colaboração, Pierre Huyghe tem desenvolvido um percurso artístico individual de intensa produção organizado em torno de duas práticas centrais que atravessam a sua obra, concretamente a desconstrução das convenções dos sistemas sobre os quais trabalha e a expansão do campo artístico à esfera social, para delas extrair formas de subjectivação crítica.

Atento aos efeitos sociais, políticos e económicos de um mundo que começava a globalizar-se vertiginosamente, Huyghe procurou reactivar, desde os seus primeiros trabalhos que datam de 1993, uma perspectiva crítica que respondesse à nova configuração do poder global das sociedades actuais e, particularmente, ao problema da regulação das subjectividades. De facto, Guy Debord cedo intuiu a transformação da política e de toda a experiência em espectáculo, como consequência da sociedade capitalista burguesa fundada na produção fetichista da mercadoria. Ora na sua fase tardia e, de acordo com o autor, o capitalismo apresenta-se como uma imensa acumulação e abundância de espectáculos em que “tudo aquilo que era directamente vivido se afastou numa representação.”<sup>28</sup> Todavia, o espectáculo não se reduz apenas às suas formas particulares, entre elas a “informação ou propaganda, publicidade ou consumo directo de divertimentos.”<sup>29</sup> Ele consiste também “numa relação social entre as pessoas, mediatizada através das imagens.”<sup>30</sup> Assim, para além de dizer respeito ao universo da imagem, o espectáculo implica igualmente uma alienação da socialidade humana, tal como o autor Giorgio Agamben explica<sup>31</sup>, na medida em que separa do homem a sua potência prática, *i.e.*, a linguagem, apresentando-a como um mundo em si. Daí a sua violência tão destrutiva, pois se a linguagem corresponde ao comum entre os homens, é esse bem comum, ou seja, “o ser linguístico do homem”, que aparece expropriado pelo espectáculo.

Motivado pelo pensamento situacionista, Pierre Huyghe tem problematizado o modo como no presente o regime espectacular conduz a um resultado extremo de

---

<sup>28</sup> DEBORD, Guy, 1991, *A Sociedade do Espectáculo* (trad. e ed. Francisco Alves e Afonso Monteiro), 2ª ed, Lisboa, mobilis in mobile, p. 9

<sup>29</sup> *idem*, p.11

<sup>30</sup> *idem*, p.10

<sup>31</sup> No texto “Shekhina”, comentário à *Sociedade de Espectáculo* de Guy Debord in, 1993, *A Comunidade que Vem* (trad. e ed. António Guerreiro), 1ª ed., Lisboa, Editorial Presença, p.61

asubjectivação, ao colocar a linguagem mas também a percepção e a memória numa esfera separada de consumo, procurando gerar resistências a essa clausura. Se durante os anos noventa, as suas estratégias passaram especificamente pela pesquisa dos códigos formadores do cinema de entretenimento, a via da construção de situações performativas tem caracterizado a produção da última década. Vejamos então de que modo.

Tal como para muitos colegas seus, também para Pierre Huyghe o cinema revelou-se uma matéria de trabalho recorrente. Não será certamente difícil encontrar os motivos que explicam este interesse comum. Sabemos que estes artistas nascidos nos anos sessenta pertencem à primeira geração formada por um modelo de cultura predominantemente visual, com televisão em casa e salas de cinema espalhadas pela cidade. Por outro lado, começaram a realizar os seus primeiros trabalhos no preciso momento em que se assiste à generalização das tecnologias do vídeo digital<sup>32</sup> e dos programas de edição, o que naturalmente terá propiciado e facilitado a produção de imagens em movimento no campo das artes plásticas.

Assim, entre 1994 e 2000, Huyghe interessou-se em explorar o cinema enquanto a maior indústria cultural do século XX e mais concretamente os seus aspectos ideológicos associados quer à estrutura de produção, tecnológica e narrativa do filme, quer aos seus mecanismos de percepção. Durante esse período e através do uso do vídeo, o artista apropriou-se da gramática cinematográfica, trabalhando com procedimentos tão diversos como a dobragem, a tradução ou a reconstituição<sup>33</sup>, ao mesmo tempo que divulgava incumprimentos legais cometidos pela indústria de cinema<sup>34</sup> ou utilizava segmentos de imagens retirados de filmes célebres. Este último gesto não estava certamente longe da prática situacionista do *détournement*, definida por Guy Debord e Gil J. Wolman no artigo “Mode d’emploi du détournement” publicado no jornal surrealista belga *Les Lèvres Nues*, em 1956. “Quaisquer elementos, independentemente da sua proveniência, podem servir para novas combinações...Qualquer coisa pode ser usada. Por outro lado, ninguém pode ser impedido de alterar um trabalho ou integrar fragmentos diversos de obras antigas numa obra nova, nem impedido de mudar o sentido desses fragmentos através de uma

---

<sup>32</sup> Os formatos Digital Betacam e o DVCAM (vídeo digital) aparecem em 1994 e 1996, respectivamente.

<sup>33</sup> estes procedimentos foram usados pelo artista nos trabalhos *Remake*, 1994-95 *Dubbing*, 1996 ou *Atlantic (Versions Multiples GB/F/D)*, 1997.

<sup>34</sup> Como o caso de *Blanche-Neige Lucie*, 1997

apropriação”<sup>35</sup>. Esta técnica podia ser operada, como ambos os autores explicavam, sob *pequenos elementos*, anúncios de jornal, frases ou fotografias ou mesmo sob *elementos significantes*, entre os quais, citações de autores, segmentos de filmes e filmes inteiros. O *détournement* implicava portanto a descontextualização de um conjunto de elementos e de seguida a sua reutilização através de métodos de superimposição e colagem. Era contudo no cinema que o desvio situacionista obtinha maior eficácia, isto porque as suas especificidades técnicas possibilitavam a conjugação entre os domínios do visual e do sonoro e articulá-las a um trabalho de montagem. Debord por exemplo, entre 1952 e 1979, desenvolveu um conjunto de filmes, como o *Critique de la séparation*, 1961, onde, mediante a justaposição de imagens, textos e músicas, sabotava a concordância habitual entre o som e a imagem do cinema comercial.

Passado quarenta anos, o desvio de imagens voltava a surgir como ferramenta crítica para os artistas permitindo, no caso de Pierre Huyghe, a utilização do “espectáculo como um formato que pode ser apropriado e usado para outros fins.”<sup>36</sup> No entanto, o tipo de apropriação praticada por si tem a particularidade de se caracterizar por uma prática do uso diferente que vem suplantar a do *détournement*, pois enquanto esta se circunscreve à deslocação de determinadas formas, aquela promove a sua desactivação.

Sobre o sentido deste novo uso é Giorgio Agamben quem o define e esclarece ao entendê-lo como acto de profanação que encontra na figura do jogo o seu veículo de resistência. Para o autor a profanação consiste num processo que retira as coisas da esfera do sagrado, devolvendo-as ao livre uso dos homens, pelo que “uma vez profanado, aquilo que estava indisponível e separado perde a sua aura e é restituído ao uso.”<sup>37</sup> Contudo, o gesto de profanar, como Agamben argumenta, pode ser exercido sobre outras esferas que não a religiosa, nomeadamente sobre a fase actual do capitalismo que “visa a criação de um absolutamente Improfanável”<sup>38</sup>, entenda-se aquilo que não pode ser usado. O paradigma deste impedimento verifica-se por exemplo no próprio acto de consumo, quando o uso de um dado objecto se “resolve

---

<sup>35</sup> Debord, Guy, Wolman, Gil J. 1981. *Methods of Detournement*. Situationist International Anthology. <<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>>

<sup>36</sup> Pierre Huyghe in GEORGE, Baker, 2004, “An Interview with Pierre Huyghe” in *October*, n.º110, p.104

<sup>37</sup> AGAMBEN, Giorgio, 2006, *Profanações* (trad. e ed. Luísa Feijó), 1ª ed., Lisboa, Cotovia, p.109

<sup>38</sup> *idem*, p.117

integralmente no acto do seu consumo, isto é, da sua destruição (*abusus*)”<sup>39</sup>. Na relação com as coisas que são objectos de consumo, o valor de uso aparece portanto como “algo que nunca se pode “ter”, que nunca pode constituir uma propriedade (*dominium*)” e “tornar-se objecto de posse”<sup>40</sup>.

Contra esta impossibilidade total de uso, o autor propõe não uma abolição das separações, mas antes um uso e uma apropriação especial da suas formas, que permita transformá-las em experiência. Tal é o exemplo das crianças que ao jogar com qualquer objecto (seja ele um automóvel, uma arma da fogo ou um contrato jurídico) transformam-no em brinquedo. Nesse uso particular, toda a relação com um objectivo específico desaparece e a coisa apropriada é libertada por já não ser mais constrangida por nenhum fim predeterminado, emancipando-se, deste modo, do uso e função atribuídas por uma dada esfera.

A vídeo-instalação intitulada *L'Ellipse*, produzida por Pierre Huyghe em 1998, torna-se a este respeito exemplar. Neste trabalho, o artista apropria-se do filme *L'amie américain*<sup>41</sup>, a história de Jonathan Zimmermann, um dono de um restaurante, interpretado pelo actor Bruno Ganz, que se transforma num assassino relutante. Ao usar um *jump-cut*<sup>42</sup>, o realizador Wim Wenders omite o que aconteceu entre o momento em que Zimmermann combina um encontro com um dos seus clientes e o encontro efectivo das duas personagens. Huyghe decide então preencher este intervalo da narrativa convidando o próprio Bruno Ganz a reconstituir a cena vinte anos mais tarde e a experimentar o espaço que separava as duas acções. A linearidade bem como o desenvolvimento espacial da acção parecem ser restituídos por esse preenchimento. Todavia, estas dimensões são também interrompidas por um outro corte, agora temporal, que junta num só filme a mesma personagem em tempos distintos (1977-1998). Se um *jump-cut* na linguagem cinematográfica corresponde a uma falta que pode ser preenchida mentalmente pelo espectador, Huyghe vem actualizar essa possibilidade devolvendo-a ao actor principal do filme que intervém agora sobre esse vazio, não apenas como actor mas também como autor da narrativa. A intervenção directa de um pequeno segmento de vídeo com 14 minutos sobre um filme já existente, constitui-se, deste modo, como um acto de subjectividade que joga com o

---

<sup>39</sup> Agamben, Giorgio, 2006, *Profanações* (trad. e ed. Luísa Feijó), 1ª ed., Lisboa, Cotovia, p.122

<sup>40</sup> *idem*, p.123

<sup>41</sup> realizado por Wim Wenders entre 1976/77

<sup>42</sup> termo que designa um corte feito sobre a imagem filmada na edição de um filme.

próprio filme fazendo dele um espaço de experiências de vida inesperadas. Ela torna-se portanto e para parafrasear Agamben um *meio puro* emancipado da sua relação com um fim determinado pois desactivou o dispositivo narrativo que a circunscrevia a uma dada ordem.

Na transição para os anos 2000, Pierre Huyghe opta por dar uma nova utilização ao vídeo e implicá-lo no registo de situações performativas que então passaram a caracterizar a sua produção. Mas os trabalhos desta fase são sobretudo, como veremos, o testemunho doutra passagem, o modo como o interesse pela criação de experiências inesperadas se torna constitutivo da própria obra artística.

Nos últimos dez anos, Pierre Huyghe desenvolveu vários trabalhos que continuam a *profanar* signos culturais, já não apenas provenientes do cinema mas também de outros modos narrativos, como a literatura, tradições, rituais ou ditos antigos, com o objectivo de serem actualizados em situações performativas. Estas situações são temporárias, ocorrem no espaço público, dentro ou fora do museu, podem assumir formatos diversos, como festas, viagens, jogos, aniversários ou concertos e só se cumprem com a participação do público. Neste sentido, é possível situá-las na continuidade do *happening*, género artístico que durante os anos sessenta do século XX propôs realizar acções efémeras, envolvendo o público e práticas quotidianas.

O primeiro *happening* foi apresentado por Allan Kaprow na galeria novaiorquina Reuben ainda em 1959 e intitulou-se *18 Happenings in 6 parts*. Para divulgá-lo previamente junto do público, o artista enviou convites dentro de envelopes de plástico que continham pedaços de papel e de madeira, fotografias, pequenos fragmentos pintados e imagens recortadas, ou seja, um conjunto de elementos heterogéneos que os convidados viriam a reconhecer já dentro do espaço de acção. Na própria noite do *happening* o público recebeu um programa e três cartões agrafados com instruções para a sua participação e indicação do momento em que deviam aplaudir, trocar de lugar e mudar para as salas seguintes, onde novos *happenings* iriam decorrer. O espaço expositivo foi dividido por Kaprow em três salas distintas, através do recurso a estruturas efémeras de madeira e plástico cobertas de pinturas ou colagens que formavam o cenário para os *performers* contratados desenvolverem acções desconexas. A objectualidade que ainda espreita neste primeiro

*happening* foi rapidamente ultrapassada pela forma de *happening puro*<sup>43</sup> nos anos seguintes. Em *Yard*, 1961, um dos seus trabalhos mais conhecidos, Kaprow punha já em prática esta noção mais extrema do *happening* ao encher o pátio da galeria Martha Jackson de pneus usados e devolvê-lo ao público como uma gincana.

Para além de Allan Kaprow, a quem coube a formulação deste novo género artístico, vários outros artistas também pintores, entre eles Claes Oldenburg, Jim Dine ou Robert Whitman, passaram a actualizar aquilo que a pintura neo-expressionista, representada na figura de Jackson Pollock, deixou por cumprir mas de algum modo parecia já anunciar, a introdução da performatividade no campo artístico através do uso e da presença do corpo. Todavia, esta referência aparece filtrada pelo precedente de John Cage, como o autor Paul Schimmel reconhece, cujas composições experimentais e aleatórias resultantes da combinação de sons retirados do quotidiano exerceram uma enorme influência junto destes artistas. Todavia, Kaprow e os seus colegas souberam integrar estes legados num projecto que relacionava a performance participativa com as práticas de rotina. Para esta geração, tratava-se sobretudo de “fazer uma arte que se distinguisse de qualquer género conhecido (...) desenvolver algo que não fosse outro tipo de pintura, literatura, música, dança, teatro, ópera.”<sup>44</sup> E isso passou de facto por eliminar os modelos daquelas linguagens, como os contextos artísticos de apresentação, audiências, palcos, ensaios, papéis ou interpretação de guiões, substituindo-os pela mais diversos gestos do quotidiano. Assim, “lavar os dentes, entrar num autocarro, telefonar ou espremer laranjas”<sup>45</sup> enformavam o vocabulário dos *happenings* com a preocupação de não mais produzir imagens ou acções para contemplação, mas antes algo para ser experimentado em tempo real pelo sujeito que o recebe. A arte constituía-se deste modo como uma experiência de participação que se estendia à interacção do contexto social. Naturalmente que qualquer obra de arte, mesmo a pintura, é sempre experimentada pelo espectador que a olha e interpreta, pelo que esse gesto também envolve um acto de participação. No entanto, quando uma obra de arte reclama o espectador não apenas para a interpretar mas também para a realizar fisicamente ela sugere uma modalidade de participação

---

<sup>43</sup> in SCHIMMEL, Paul (org.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, London: Thames & Hudson, 1998, p.63

<sup>44</sup> KAPROW, Allan, 1993, “Performing Life” in *The Blurring of Art and Life* (ed. J. Kelley), 1<sup>st</sup> paperback ed, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, p.195

<sup>45</sup> *idem*, p.195



diferente que interessa distinguir e identificar a este respeito como singularidade do *happening*.

Ora, se as situações performativas de Pierre Huyghe partilham algumas características com os *happenings*, elas inscrevem todavia uma profunda alteração nas suas formas de participação e tratamento do tempo.

A quebra da barreira que separava os *performers* da audiência e o seu envolvimento enquanto participante da obra de arte foi apontado efectivamente na altura por muitos críticos<sup>46</sup> como um dos aspectos centrais do *happening*. Mas como Paul Schimmel argumenta, a tentativa de transformar membros do público em participantes activos na realização da obra de arte foi afectada por uma limitação. Ao invés dessa estratégia diluir o controlo da autoria, atribuía ao público a “função de adereço de um guião coordenado pela visão”<sup>47</sup> dos artistas. “Existem liberdades para os visitantes (tal como para os artistas), mas elas revelam-se apenas dentro dos limites estipulados pela imediatez da obra de arte assim como pelos temas subjacentes”, esclarecia Allan Kaprow<sup>48</sup>. Assim, apesar dos *happenings* encorajarem o público a desempenhar um papel, este estava, por sua vez, circunscrito aos parâmetros definidos pelos artistas. Por outro lado, a importância do acaso, veículo da espontaneidade da obra de arte, como Kaprow designava, via-se de igual modo diminuída.

Consciente destas restrições, Huyghe adopta uma estratégia de participação totalmente distinta. Ele selecciona determinados elementos culturais do contexto sobre o qual intervém, reconfigura-os em situações e devolve-as ao público que as concretiza sem seguir instruções prévias. Segundo o próprio, apenas “concebe o enquadramento e aquilo que acontecer dentro do enquadramento acontece”<sup>49</sup>. A ausência de guião permiti-lhe então integrar momentos de acaso na construção das performances que, deste modo, se autonomizam das determinações e intenções do artista para serem conduzidas pelo próprio público. Contudo, não se trata aqui de uma transferência de sujeitos. Os trabalhos de Huyghe tanto se libertam das intenções do artista como das dos agentes que as realizam, já que elas procedem simultaneamente de experiências e agenciamentos do tipo impessoal e singular ou, como diria Gilles

---

<sup>46</sup> nomeadamente por Susan Sontag no seu artigo *Happenings: An Art of Radical juxtaposition* de 1966

<sup>47</sup> Schimmel, Paul (org.), 1998, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, London, Thames & Hudson, p.63

<sup>48</sup> cf. REISS, Julie H. , 1999, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, 1<sup>st</sup> paperback ed., Massachusetts, London, The MIT Press, p.11

<sup>49</sup> Pierre Huyghe in Baker, George, 2004, “An Interview with Pierre Huyghe” in *October*, n.º 110, p.105

Deleuze, de intensidades de uma vida, como um encontro, um amor, um dia, uma viagem.

A par desta alteração, as performances de Pierre Huyghe propõem também uma modalidade temporal diferente daquela que caracterizava o *happening*. “Desenhado para um momento muito breve, não podia ser reapresentado; de cada vez que acontecia morria literalmente”<sup>50</sup>. A evanescência identificada nestas palavras de Kaprow garantia que o *happening* não se repetisse e preservasse a sua mais importante qualidade, ou seja, a sua imediatez e a noção de presença. Como Susan Sontag tão bem definiu num texto escrito em 1962 sobre o aparecimento deste novo género artístico “os *happenings* são sempre no tempo presente”<sup>51</sup> e nesse presente puro auto-contido definia-se igualmente o observador do *happening*.

Enquanto se davam a ver num tempo pontual e momentâneo, não restando por vezes senão uma simples documentação visual que não se confundia com a própria obra, as situações performativas de Pierre Huyghe, sendo todavia temporárias, excedem o momento da sua actualização para potenciar novas actualizações, passando a integrar outros participantes em novos lugares perceptivos e participativos. Assim, o interesse do artista não será tanto o de fixar as situações a um presente absoluto mas fazer com que oscilem entre o passado e o futuro, que “fiquem suspensas no seu movimento”<sup>52</sup> que retornem, se desdobrem em formatos distintos e suscitem novas possibilidades de experiência. Por essa razão, os seus trabalhos não se definem de forma conclusiva. Eles permanecem abertos a processos de produção e apresentação que deslocam constantemente o seu sentido, impossibilitando a própria unidade da obra. Por outro lado, ao produzirem-se por subtracção à esfera do espectável, emergem como novidade absoluta.

Estamos pois perante trabalhos que se constituem mais como ponto de partida do que de chegada, abrindo-se à casualidade e ao desconhecido; produzem situações impessoais, na medida em que se autonomizam da intenção do artista ou do agente performativo que conduz a acção, emergem como suplementos do quotidiano que

---

<sup>50</sup> cf. Kaprow, Allan, 1993, “The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!” in *The Blurring of Art and Life* (ed. J. Kelley), 1<sup>st</sup> paperback ed., Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, p.195

<sup>51</sup> SONTAG, Susan, 2004, *Contra a Interpretação e outros ensaios* (trad. e ed. José Lima), Lisboa, Gótica, p.303

<sup>52</sup> Huyghe, Pierre in Obrist, Hans Ulrich, 2006, “Entretien avec Pierre Huyghe” in *Celebration Park*, Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Londres, Tate Modern, p. 121

interrompem a ordem causal e cronológica do tempo e trazem a possibilidade de se repetirem diferentemente, oscilando entre o actual e o virtual.

É também neste sentido que podemos pensar nas situações performativas de Pierre Huyghe a partir da noção de acontecimento, tal como foi entendida por Gilles Deleuze. Apesar do seu grande estudo desenvolvido sobre o acontecimento se centrar na interpretação de duas obras literárias, concretamente *Alice* e *Do outro lado do espelho* de Lewis Carroll, procurar-se-á nos próximos capítulos aproximá-lo ao domínio das artes visuais, através da sua implicação na leitura dos últimos projectos mais significativos de Pierre Huyghe.

## CAPÍTULO 3

### *A Forest of Lines: a disrupção espacial, perceptiva e temporal*

A convite da 16ª Bienal de Sidney<sup>53</sup>, realizada em 2008, Pierre Huyghe desenvolveu o projecto intitulado *A Forest of Lines*, uma instalação-performance que teve lugar na sala de concertos da Ópera de Sidney, do meio dia de 9 de Julho ao meio dia de 10 de Julho, tendo durado precisamente 24 horas. Com o apoio de uma equipa de cerca de duzentos voluntários, o artista removeu a plateia e o palco, transformando a icónica sala de espectáculos numa verdadeira floresta viva australiana, com mil árvores de espécies variadas, pássaros paradisíacos, diversas plantas e bambus, recriando igualmente um ambiente húmido, nublado e de difícil visibilidade. Durante aquelas 24 horas, os visitantes puderam entrar no cenário labiríntico proposto por Huyghe e explorá-lo com a ajuda de capacetes luminosos, à medida que uma música, composta pela cantora folk inglesa Laura Marling e interpretada ao vivo por músicos locais, ensinava o caminho de saída.

Várias são as disrupções operadas por *A Forest of Lines*, mas detenhamo-nos primeiro na transformação do espaço de apresentação da obra de arte e inversão das suas regras. Desde cedo que Pierre Huyghe tem questionado as convenções associadas à exposição e encontrado formas de apresentação que ultrapassam os seus códigos tradicionais resultantes da atribuição de um lugar fixo e estável tanto à obra de arte como ao público que a percebe. Neste caso em particular, o artista escolheu apresentar o seu trabalho numa sala de ópera e, nesse sentido, trazê-lo para dentro do espaço de representação. Contudo, este mesmo espaço, correspondente a uma sala tradicional de espectáculos mesmo que de arquitectura moderna, foi profundamente alterado por um pequeno gesto que juntou o palco e a plateia, tornando-os indistintos. Mas para além de subverter a disposição usual destes elementos, aquele mesmo gesto foi também responsável pela introdução do público na concretização da obra de arte, pela sua afirmação, facto que nos permite, por sua vez, recuar ao momento em que pela primeira vez na história da filosofia ocidental a participação da audiência na esfera artística é problematizada.

Segundo Samuel Weber. em *Theatricality as Medium*, tal exercício conduz-nos até Platão e mais concretamente à noção de *teatrocracia* desenvolvida na sua

---

<sup>53</sup> Comissariada por Carolyn Christov-Bakargiev, sob o título “Revolutions: Forms That Turn”.

análise sobre espectáculos musicais incluída no diálogo *Leis*. Recordemos pois uma passagem deste texto, onde surgem explicadas a *teatrocracia* bem como as consequências que esta pode desencadear junto da *polis*:

“a nossa música estava dividida em várias tipologias e modelos. . . . Estes e outros tipos estavam definitivamente fixados e não era permitido trocar um tipo de melodia por outro. (...) Entretanto, uma liberdade não musical instaurou-se com o aparecimento dos poetas, que eram homens de génio natural, mas ignorantes no que respeita ao que é correcto e legítimo no domínio das Musas. Possuídos por uma frenética e profana luxúria pelo prazer, contaminavam prantos com hinos e ditirambos, imitando os acordes da flauta na harpa e criando assim uma confusão universal de formas . . . . Através de composições deste tipo e discursos com o mesmo efeito, incitavam naturalmente na multidão um desrespeito pela lei musical e uma presunção da sua competência como juiz. Então as nossas audiências, outrora silenciosas, encontraram uma voz, na persuasão de que podiam entender o que é bom ou mau na arte; a antiga soberania do melhor, a aristocracia, deu lugar a uma péssima “soberania da audiência,” a teatrocracia”.<sup>54</sup>

De acordo com Weber, o que para Platão a *teatrocracia* drasticamente ameaçava em primeiro lugar era o respeito pelos limites e confinamento, a lei e a liberdade, que regulavam a vida na *polis*. Ou seja, “é o sistema estabilizado dessas demarcações, resumido à organização da música em géneros e tipos fixos, que é progressivamente dissolvido por uma prática que mistura os géneros e que finalmente não deixa nenhuma delimitação por tocar ou questionar”<sup>55</sup>. Assim, a *teatrocracia*, considerada a regra da audiência, desorganiza “a unidade do *teatron* enquanto espaço social e político, introduzindo uma heterogeneidade irreduzível e imprevisível, uma multiplicidade de perspectivas e uma cacofonia de vozes”<sup>56</sup>. No entanto, Samuel Weber constata que esta disrupção do *teatron* é acompanhada igualmente de uma disrupção da *teoria*, da competência em definir e manter um lugar certo para as coisas que, por sua vez, salvaguardasse a coesão social. E a ausência desta competência, fomentada principalmente pelo teatro e seus efeitos subversivos causados pelo riso e comoção, é o que constitui para Platão os motivos de um segundo perigo que diz

---

<sup>54</sup> WEBER, Samuel, 2004, *Theatricality as Medium*, 1<sup>st</sup> ed, New York, Fordham University Press, pp. 32-33

<sup>55</sup> *idem*, p.34

<sup>56</sup> *idem*, pg. 36

respeito à mimesis em geral: “O poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, forjando fantasmas destacados da realidade, e favorecendo uma incapacidade em distinguir entre o que é maior e o que é menor, chamando o mesmo a isto agora e àquilo depois.”<sup>57</sup> Assim, ao destruir a mesmidade enquanto auto-identidade do mesmo, a imitação apenas gera ilusão óptica e ignorância, instaurando nesse mesmo processo uma desincorporação da audiência.

Contrariamente a Platão, Nietzsche vem mais tarde potenciar o carácter transformativo do teatro e afirmativo desse corpo fora de controlo e já sem lugar, contribuindo, assim, para uma nova leitura da relação entre audiência-espectáculo. No decurso do livro *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche pensa o fenómeno estético enquanto fenómeno dramático e decorrente da excitação dionisiaca, a qual promovia, junto da multidão, a sensação de estar “rodeada de espíritos e em unísono com eles”<sup>58</sup>. A esse fenómeno dramático correspondia então a faculdade de “ver-se a si próprio, mas transformado, e actuar então como se vivesse realmente em outro corpo, com outro carácter”<sup>59</sup>. Assim, neste processo e como Weber constata, “os sujeitos não existem apenas, eles persistem, mas divididos entre (...) espectador e actor, entre estranho e familiar (...) permanecendo destacados para se observarem”<sup>60</sup>. Ao surgir como lugar de alteridade e espectralidade, o espectáculo deixa então de ser perspectivado enquanto desvelador de verdade, para lidar tanto com o conhecido como o não conhecido, integrando o público na sua constituição. Ora, se a irredutibilidade do receptor constitui para Samuel Weber a marca de diferença e de ruptura com o entendimento clássico de obra de arte, a sua divisibilidade a par da disrupção do espaço, permitem-lhe estabelecer uma compatibilização entre a teatralidade, ou seja, o suplemento que perturba a convenção do *medium*, e os *media* electrónicos e digitais.

No entanto, *A Forest of Lines* emerge como espaço de alteridade e transformação, no sentido nietzschiano, não apenas devido à convocação de diferentes dispositivos tecnológicos contemporâneos que possibilitaram a construção do cenário e respectivo ambiente, mas sobretudo devido à reconfiguração que o artista faz destes *media* no contexto da recuperação e consequente desvio de uma tradição aborígine,

---

<sup>57</sup> Weber, Samuel, 2004, *Theatricality as Medium*, 1<sup>st</sup> ed, New York, Fordham University Press, p.38

<sup>58</sup> *idem*, p.40

<sup>59</sup> *idem*, *idem*

<sup>60</sup> *idem*, *idem*

intimamente ligada ao mito do aparecimento do mundo. Segundo o antropólogo Karel Kupka, “tudo na natureza envolvente comporta para a cultura aborígine o vestígio de outras existências e a inscrição eterna do Tempo dos Sonhos”<sup>61</sup>. Os aborígenes entendiam, então, que o mundo se tinha formado num tempo fora do tempo, mais concretamente no *Altjetinga* ou o Tempo dos Sonhos, pelos seres espirituais totémicos. Esse tempo revelava-se como um universo outro e com possibilidades infinitas que dotavam os seres que o povoavam de extremas qualidades, cumprindo deste modo, o poder da metamorfose. Assim os espíritos tomavam a forma de animais, plantas, pessoas, fenómenos naturais ou objectos inanimados, sendo que a respectiva materialização efectuava-se através dos vestígios e signos que os mesmos iam deixando durante as viagens que faziam pela terra.

Se a formação do mundo é pressuposta, segundo aquela tradição, a partir de dois estágios, o nascimento (Tempo dos Sonhos) e o renascimento (Vida Terrestre), Huyghe parece proceder à invenção de um segundo nascimento, dado que o cenário da própria instalação reconstitui O Tempo dos Sonhos. Todavia, aquele tempo extra que pertencia exclusivamente à ordem do sagrado e do político é aqui profanado e restituído ao uso comum dos homens, pelo que estes acabam por entrar no tempo ficcional da obra e participar como qualquer dos restantes signos que a formam. É então que *A Forest of Lines* começa a adquirir um sentido de jogo, onde a narrativa do mito sagrado ao ser transposta para o quotidiano e consequentemente manipulada introduz na experiência do vivido uma dupla transformação. Por um lado, inscreve-a numa relação de descentramento temporal, onde vários tempos se entrecruzam; por outro lado, ao perder a sua função primeira, a de regular e preservar a estrutura social e temporal de uma dada sociedade, bem como o seu sentido cultural<sup>62</sup>, abre-a à ordem da contingência. Vejamos como.

Se a encenação da instalação-performance recupera a narrativa daquela tradição cultural, ela traz de volta ao presente um passado longínquo, esquecido pela própria modernidade, e com o qual o público agora se confronta. De facto, como Benjamin Buchloh refere<sup>63</sup>, a erradicação da memória cultural e de qualquer resquício do passado tornou-se no princípio fundador do modernismo do século XX, bem como

---

<sup>61</sup> KUPKA, Karel, 1962, *Un Art a L'État Brut*, Lausanne, Éditions Clairefontaine, p.50

<sup>62</sup> cf. AGAMBEN, Giorgio, 2002, *Enfance et histoire* (tead. E ed. Yves Hersant), 3ème ed., Paris, Éditions Payot & Rivages, p.123

<sup>63</sup> in BUCHLOH, Benjamin, 2005, “Lições de Memória e Quadros Históricos: A Arqueologia do Espectáculo de James Coleman” in *James Coleman*. Lisboa: MNAC – Museu do Chiado, p. 27

da modernidade visual, ao sugerir a substituição da imagética dos mitos da antiguidade pelo mitos modernos do progresso técnico. Contudo, não se trata aqui propriamente da reposição de um mito. Pierre Huyghe apropria-se de uma história, não com a preocupação de a repor tal-qual, mas de a subverter como vimos. Deste modo, os signos perceptivos que preenchem a floresta, como as árvores ou os pássaros, libertam-se da determinação do presente para assumirem uma dimensão espectral e para se manifestarem como o vestígio de uma tradição cultural recalcada pela própria história e que retorna na forma de um outro, de um jogo aberto a todas as possibilidades e transformações. Neste sentido, aquelas formas espectrais fazem com que a experiência de um presente surja permanentemente na orla do passado e de um futuro por-vir, interrompendo a ordem estática da temporalidade. Ora mas esse abismo temporal é ainda reforçado pelos efeitos que a música interpretada ao vivo gera junto do público. Apesar da composição musical ter uma estrutura *pop* ela organiza-se a partir de uma técnica mnemónica obsoleta, também ela apropriada da tradição cultural aborígene e ligada ao mito do Tempo dos Sonhos, intitulada *songline* ou canto nómada. A prática das *songlines* consiste, pois, num ciclo de canções emaranhado que narra o começo do mundo, bem como os caminhos e itinerários do continente australiano percorridos pelos antepassados, pelo que, para além do seu valor religioso, esta técnica comporta um sentido prático, acompanhando de perto a vida diária. Ao cantarem as músicas na sequência apropriada, os aborígenes podiam assim viajar longas distâncias, tomando-as como verdadeiras bússolas. E tal como no passado, a música folk-pop de *A Forest of Lines* reproduz de memória, a partir do agenciamento de pequenas indicações, o caminho de saída da floresta, pelo que só também a partir de um exercício mnemónico é que o público, ao reunir as pistas que lhe são fornecidas pela música, poderá sair do espaço de representação. De acordo com a fenomenologia husserliana, aquilo que observamos como agora ou o presente não é senão uma síntese ou composição da memória e expectativa, pelo que o seu sistema de temporalidade supõe um curso temporal orientado, onde os vários presentes se organizam ao longo de um linha intersectada pela do tempo que parte do presente em direcção ao passado. Para Husserl, “apesar de toda a complexidade da sua estrutura, a temporalidade tem um centro indeslocável, um olho ou um núcleo vivo, e é a pontualidade do momento actual”, ou seja, o ponto de origem do objecto temporal imanente. E, se “a apreensão-de-agora é como o núcleo em relação a uma



cauda de cometa de retenções”<sup>64</sup>, a memória gera-se, então, a partir da projecção de passados sobre determinados presentes, circunscrevendo-se a uma dimensão puramente esquemática e que se adivinha por tornar o vivido como imediatamente presente a si. Mas, se a memória fosse estritamente voluntária e dependesse da origem de um começo e sua repetição como presença, a saída daquele labirinto estaria desde logo facilitada e os espectadores acabariam por fazer exactamente o mesmo percurso. Acontece que a memória está também ela implicada numa contínua deslocação de sentidos, sendo atravessada por rememorações, esquecimentos, ansiedades e desejos que se misturam numa temporalidade interrompida de passado(s) e futuro(s) e que escapam à idealidade da forma do presente absoluto.

Não será esta a temporalidade que constitui a noção de acontecimento segundo Gilles Deleuze? É aos Estóicos que o autor extrai a ideia de tempo e que formará a temporalidade paradoxal daquele conceito. Será portanto necessário retomar a distinção que aqueles pensadores estabeleceram entre o *Cronos* e o *Aiôn*, como dimensões que formulam o tempo de forma oposta. Segundo Deleuze, só existe presente no tempo de *Cronos*, sendo que o passado e o futuro dependem dele e são por si absorvidos. Esta relação de dependência provoca, por sua vez, uma sucessão de presentes relativos uns aos outros que apenas medem a acção dos corpos ou das causas, afirmando-se como presentes corporais. Mas como estes presentes se encaixam, remetem uns para os outros, havendo nesta rede, no entanto, corpos mais poderosos e presentes maiores, divinos, responsáveis pela “unidade das causas corporais entre si”<sup>65</sup>. Contudo, “o maior presente não é pois de forma nenhuma ilimitado: pertence ao presente delimitar, ser o limite ou a medida da acção dos corpos, ainda que fosse o maior dos corpos ou a unidade de todas as causas (Cosmos).”<sup>66</sup> Contrariamente e segundo o *Aiôn* “somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. No lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo.”<sup>67</sup> Assim, se o primeiro diz respeito ao devir-louco das profundidades, das paixões, precipitações ou explosões, o segundo refere-se ao devir das superfícies que abandona

---

<sup>64</sup> in DERRIDA, Jacques, 1996, *A Voz e o Fenómeno* (Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito), 1ª ed., Lisboa, Edições 70, p. 83

<sup>65</sup> DELEUZE, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed. Luiz Fortes), 4ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva, p. 167

<sup>66</sup> *idem*, p. 168

<sup>67</sup> *idem*, p. 169

o presente distinguindo-se dele. E “enquanto *Cronos* é inseparável dos corpos que o preenchem como causas e matérias, *Aiôn* é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo”<sup>68</sup>, efeitos esses que se denominam de incorpóreos, instantes. Para Deleuze, o Instante surge como a instância paradoxal e, como tal, responsável tanto pela subdivisão do presente naqueles dois sentidos, como ainda pela selecção de singularidades extraídas do presente e das pessoas, que duplamente projectados, no passado e no futuro, formam os elementos constituintes do acontecimento puro, do absolutamente novo. Assim, o acontecimento foge do presente para se afirmar enquanto entre-tempos que se joga no acaso e na ramificação do imprevisível. E simultaneamente ele “é o menor tempo, menor que o mínimo de tempo contínuo pensável, porque ele divide-se em passado próximo e futuro iminente e também o tempo mais longo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável, porque ele não cessa de ser subdividido pelo *Aiôn* que o torna igual à sua linha ilimitada.”<sup>69</sup>

De facto, como Giorgio Agamben aponta no seu livro *Enfance et histoire*, diferentes imagens têm sido adoptadas para representar a experiência do tempo ao longo da história ocidental.

Na antiguidade clássica greco-romana a concepção do tempo é fundamentalmente circular e contínua, não apresentando direcção, ponto de partida, centro nem final, dobrando-se sobre si mesmo. Tal é o sentido que Aristóteles atribuía ao tempo: “O tempo parece ser o movimento da esfera, dado que é esse movimento que mede os outros movimentos e que mede também o tempo (...) o tempo parece ser, ele também, uma espécie de círculo (...) por consequência, dizer que as coisas engendradas constituem um círculo, é dizer que há um círculo do tempo”<sup>70</sup>. Sendo contínuo, ele é no entanto pontual e quantificável “número do movimento segundo o antes e o depois”, instante limitado “ao mesmo tempo o fim e o começo do tempo”<sup>71</sup>.

Pelo contrário, a imagem que representa a experiência cristã do tempo é uma linha direita, sob a qual a história da humanidade aparece com um início, duração e fim, como “uma realização progressiva de uma redenção, donde o fundamento estaria

---

<sup>68</sup> Deleuze, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed. Luiz Fortes), 4ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva, p. 170

<sup>69</sup> *idem*, p. 66

<sup>70</sup> Agamben, Giorgio, 2002, *Enfance et histoire* (tead. E ed. Yves Hersant), 3ème ed., Paris, Éditions Payot & Rivages, p.163

<sup>71</sup> *idem*, p.164

em Deus”<sup>72</sup>. Ao longo deste percurso, o tempo manifestava-se portanto para o cristianismo como finito e limitado.

A concepção moderna do tempo, argumenta Agamben, consiste na laicização do tempo cristão rectilíneo e irreversível. Todavia, o tempo moderno não conhece fim e não conserva senão o sentido de um processo estruturado segundo o antes e o depois. Se a continuidade da estrutura do antes e depois pertencente à representação grega do tempo era de natureza pontual e cíclica, ela revela-se agora como uma simples sucessão de presentes passando do antes ao depois e como uma pura cronologia cuja direcção é a de um progresso contínuo e infinito. “Desenvolvimento e progresso que traduziam a ideia de um processo cronologicamente orientado afirmavam-se enquanto categorias principais do conhecimento histórico”<sup>73</sup>.

Ora a concepção do tempo próprio ao acontecimento não se define senão como crítica às figuras de tempo consagradas pela tradição e apesar de Deleuze retomar a linha para representar o *Aiôn* esta não poderá ser confundida com nenhum projecto de realização teleológica, quer este tenha Deus ou a História por fim. Estamos pois perante uma linha ilimitada que se bifurca a cada momento em que é percorrida, que não cessa de se ramificar entre passado e futuro. Uma trama temporal múltipla que destrói o encaixe dos presentes cíclicos, lineares, contínuos e de relação causal para afirmar o acaso no lugar de uma finalidade ou objectivo. Mas como afirmar o acaso na vida sem que este se limite a “certos pontos, abandonando o resto do seu exercício ao desenvolvimento mecânico das consequências ou à destreza como arte da causalidade”? De que modo o acaso se liberta do seu “modelo moral do Bem ou do Melhor, modelo económico das causas e dos efeitos, dos meios e dos fins”?<sup>74</sup> Deleuze responde a partir de Nietzsche para quem o acaso não consiste numa probabilidade repartida por várias vezes, nem numa combinação final desejada ou voluntária. Esse é o entendimento que o *mau jogador* faz do acaso. “O mau jogador conta com vários lances de dados, com um grande número de lances: dispõe por isso da causalidade e da probabilidade para atingir uma combinação que considera desejável; esta combinação é por ele considerada como um fim a atingir, escondido

---

<sup>72</sup> Agamben, Giorgio, 2002, *Enfance et histoire* (tead. E ed. Yves Hersant), 3ème ed., Paris, Éditions Payot & Rivages, p.167

<sup>73</sup> *idem*, p. 171

<sup>74</sup> Deleuze, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed. Luiz Fortes), 4ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva, p.62

atrás da causalidade.”<sup>75</sup> O acaso deverá antes ser uma “combinação fatal, fatal e amada, *amor fati*”<sup>76</sup>. Neste sentido, o acaso surge como objecto que deve portanto ser afirmado de uma só vez, sem hesitações, a par da sua imprevisibilidade brutal. Paralelamente, Deleuze acrescenta que um tal acaso não deverá ter regras, não deverá compreender vencedores nem vencidos mas, por outro lado, também nenhum acaso é final. Falamos pois de um ponto aleatório que é desejado afirmativamente mas se subdivide e desloca constantemente sobre a linha do *Aiôn*, o tempo do acontecimento.

Tal é o exemplo de *A Forest of Lines*, um jogo em forma de labirinto, cuja experiência, longe de depender de um presente estável a partir do qual os espectadores pudessem reflectir sobre as suas retenções e projectar previsões sobre o futuro, se define num abismo temporal, entre *o que é que se vai passar?* e *o que é que acabou de se passar?* Como formulou Deleuze, “o angustiante do acontecimento puro está justamente, em que ele é alguma coisa que acaba de ocorrer e que se vai passar, ao mesmo tempo, nunca alguma que se passa.”<sup>77</sup> Mas essa é também a sua potência, a possibilidade de fundar a experiência no acaso e na novidade, numa espécie de suplemento que irrompe no quotidiano e advém como um acidente, um instante que pode irromper no quotidiano, num dia, ou numas horas a atravessar uma floresta efabulada com caminhos que se subdividem infinitamente.

---

<sup>75</sup> DELEUZE, Gilles, 2007, *Nietzsche et la philosophie*, 5e ed., Paris, PUF, p.31

<sup>76</sup> *idem, idem*

<sup>77</sup> Deleuze, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed. Luiz Fortes), 4ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva, p.65

## CAPÍTULO 4

### *Streamside Day: uma comunidade por inventar*

O facto do acontecimento desviar-se do presente, não significa por isso mesmo que não exista no decorrer do seu processo o momento do presente, ou se quisermos, o momento da sua actualização. De acordo com Gilles Deleuze, “em todo o acontecimento existe realmente o momento presente da efectuação, aquele em que o acontecimento se encarna num estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna.”<sup>78</sup> Mas, por outro lado, há em cada acontecer, “o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo o presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular, *eventum tantum...*; ou melhor, que não há presente além daquele do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que é preciso chamar a contra-efectuação”<sup>79</sup>.

O acontecimento comporta portanto uma estrutura dupla também herdeira do pensamento estóico e que se desdobra em dois momentos, o momento da efectuação e o momento da contra-efectuação. Em *Lógica do Sentido*, Deleuze relembra que os estóicos distinguiram duas espécies de coisas: em primeiro lugar “os corpos, com as suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas acções e paixões e os *estados de coisas* correspondentes” e, em segundo, “efeitos *incorporais*” não qualificáveis e sem propriedades físicas, infinitivos como os verbos que resultam dos corpos, das suas acções, misturas e paixões<sup>80</sup>. No entanto, como veremos, a efectuação e a contra-efectuação são processos relacionáveis entre si, implicando-se mutuamente na constituição do acontecimento. Daí que Deleuze considere não existirem acontecimentos privados e outros colectivos. Tudo é simultaneamente singular e por isso colectivo também. “Que acontecimento privado não tem todas as suas coordenadas, isto é, todas as suas singularidades impessoais sociais?”, pergunta o autor.

---

<sup>78</sup> Deleuze, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed. Luiz Fortes), 4ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva, p. 154

<sup>79</sup> *idem, idem*

<sup>80</sup> cf. *idem*, pp. 5-6

Tomemos, a este respeito, o exemplo de *Streamside Day*, um projecto que Pierre Huyghe desenvolveu junto de uma comunidade norte-americana e respectivos membros para pensarmos de que modo o acontecimento não tem lugar sem que proceda de corpos e desejos, mas sem deixar de se autonomizar, por sua vez, da ordem do *estado de coisas*.

A atenção dada por Huyghe às particularidades do quotidiano, às micro-histórias que se sucedem na rua em detrimento dos grandes eventos ou narrativas, tem acompanhado a sua produção desde muito cedo. Basta recordarmo-nos de *La Toison d'or*, performance interpretada por cinco actores mascarados com cabeças de animais selvagens e realizada num parque infantil da cidade de Dijon a 16 de Abril de 1993. A acção tomou a forma de um conto para crianças ao mesmo tempo que retomava a antiga iconografia do brasão da cidade associada à Ordem Tosão de Ouro<sup>81</sup>. Na ausência de guião, os *performers* ficavam apenas à espera que as crianças e os utilizadores do parque se aproximassem e interagissem de acordo com a sua vontade e curiosidade.

Todavia, *Streamside Day* é talvez o projecto de arte pública mais complexo do artista e que importa aqui investigar. No início dos anos 2000, Pierre Huyghe foi convidado a desenvolver um projecto específico para o espaço do DIA Center for the Arts, perto de Nova Iorque, no preciso momento em que nas redondezas da instituição se estava a construir a vila Streamside Knolls para acolher uma nova comunidade de migrantes vindos da cidade. Para celebrar a constituição desta nova comunidade, o artista decidiu oferecer aos seus habitantes uma festa de aniversário, na expectativa de voltar a realizar-se anualmente. O seu registo, permitiu-lhe então produzir um vídeo para que no contexto expositivo pudesse ser integrado em instalações, como foi o caso da sua primeira apresentação no DIA Center for the Arts, em 2003. Mas como o artista refere “não nos podemos esquecer que antes do trabalho ser um filme, foi uma celebração” e que depois do registo videográfico foi uma instalação e que depois deste momento o projecto continuou. E é por isso que a leitura da sua análise procurará também seguir este fluxo. Começemos com o vídeo que nos conduzirá à

---

<sup>81</sup> Segundo Carolyn Christov-Bakariev a Ordem do Tosão de Ouro consistia numa procissão anual realizada por um grupo de pessoas abastadas que marcou a história da relação entre espectáculo e poder entre os finais da Idade Média e inícios do período Moderno. Ao invés de celebrar o poder, *La Toison d'or* de Huyghe propunha antes um momento de representação informal que respondesse aos desejos e fantasias das crianças. (cf. Christov-Bakariev, Carolyn (org.), 2005, *Pierre Huyghe*. Milan: Skira, p.405)

situação para de seguida encontramos os restantes planos que, a par daquele, constituem o projecto.

Um grande plano do vale do Rio Hudson, rodeado de montanhas e florestas densas dá o início à narrativa de *Streamside Day*, a qual se desenvolve em duas partes num total de 26 minutos de duração. À medida que a câmara nos dá a conhecer esta paisagem idílica e nos devolve o chilrear dos pássaros, o som das cigarras e das cascatas, vários animais selvagens aparecem em cena parados, como se estivessem a pousar para a câmara, entre os quais esquilos, koalas, coelhos, corujas e um gamo que inesperadamente abandona a floresta para visitar a vila de Streamside Knolls ainda em construção. A esta sequência de imagens, sucede-se um *travelling* que nos permite acompanhar a viagem de carro de uma das famílias desde a sua casa da cidade até à sua nova casa de campo. Após a sua chegada, assistimos às brincadeiras das duas filhas gémeas no bosque, à medida que a imagem vídeo se torna predominantemente pictórica, fundindo as crianças na paisagem, como se de uma pintura romântica do século XIX tratasse.

Mas não será por acaso que Pierre Huyghe resgata esta herança cultural convocando-a num trabalho que procura problematizar a ideia de comunidade e o viver em conjunto. Foi precisamente nesta região dos Estados Unidos que, em 1835, emergiu o primeiro movimento de pintura paisagística americana, mais concretamente a Hudson River School, formada por um grupo de artistas que partilhavam o mesmo interesse por temas ligados à história do próprio país, como as descobertas, ou outros como a natureza. Influenciados sobretudo pelo romantismo alemão, entendiam que o mundo natural na forma da paisagem americana seria a perfeita manifestação de Deus. Contudo, e apesar da composição pictórica introduzida pelos românticos basear-se na transcrição directa de elementos naturais, não deixava por isso de ser profundamente idealizada, vejamos, a título de exemplo, algumas das pinturas de Thomas Cole onde a presença humana coexiste pacificamente com a dos animais e se integra de modo absoluto na envolvência natural, lembrando os primeiros minutos do vídeo de *Streamside Day*. Ora este olhar idealizado explicar-se-ia em parte pelo facto dos artistas terem de produzir as suas obras em atelier com recurso às memórias e esboços recolhidos das viagens que faziam. No entanto, dificilmente compreendemos essa mesma efabulação fora de um quadro epistemológico que caracterizou o período romântico e se pode determinar, segundo Jean-Luc Nancy, a partir de dois

pressupostos: por um lado, um sentimento de falta generalizado motivado pelo desencantamento com o mundo moderno e que tomava a natureza, bem como a vida místico-espiritual, enquanto refúgios e, por outro, uma necessidade de recuperar um espaço perdido fundado em modelos comunitários tradicionais que, por sua vez, operasse sobre aquela falta primordial. Segundo o autor, esta noção de perda, herdeira directa do pensamento rousseauneano e presente tanto na produção artística como filosófica do romantismo (Schlegel), retoma a comunidade como resistência à sociedade enquanto simples relação de forças e necessidades, devolvendo um modelo de vida, então interrompido pela modernidade, que “não fosse apenas a comunicação íntima entre os seus membros, mas também a comunhão orgânica com a sua própria essência”, fundada na “justa distribuição entre tarefas e bens, no equilíbrio entre forças e autoridades e principalmente na partilha de uma mesma identidade por um grupo”<sup>82</sup>. No entanto, em *The Inoperative Community*, Nancy argumenta que este entendimento de comunidade, bem como o apelo nostálgico que nele reconhecemos, pode ser também exemplificado por outros paradigmas que atravessaram a história ocidental, nomeadamente “a família natural, a cidade ateniense, a república romana, a primeira comunidade cristã, as corporações, as comunas ou fraternidades”<sup>83</sup>. Já que não podemos fazer corresponder-lhe um contexto histórico específico, o que presidirá então a esta ideia de comunidade perdida, originária e essencial, bem como à vontade sistemática de a recuperar é uma estrutura de pensamento metafísico predominantemente cristão e humanista que, de um modo aparente, devolve a experiência de uma imanência absoluta prefigurando uma união harmoniosa à volta de um todo, de uma totalidade fechada sobre si mesma. Deste modo, a metafísica não fez senão mais do que atribuir à comunidade essa figura de Sujeito Absoluto e perfeito, de *telos*, que se revela como forma fixa e que, por sua vez, se sobrepõe como princípio único (*arkhè*) a todas as individualidades com vista a um bem viver. Representado pelas mais diversas formas - entre elas a Ideia, a Natureza, a Obra de Arte, a História ou o Estado - esse “ab-soluto” foi sendo sempre, de acordo com Nancy, reintroduzido na história por sucessivos projectos utópicos que, independentemente dos seus programas, procuraram instaurar uma comunidade sempre melhor do que a anterior, como uma espécie de substância verdadeira, da qual destacariam um sujeito para a representar simbolicamente.

---

<sup>82</sup> NANCY, Jean-Luc, 1991, *The Inoperative Community*, Minnesota, University of Minnesota Press, p. 9

<sup>83</sup> *idem, idem*



Ora, um olhar atento sobre a peça de Pierre Huyghe, aperceber-se-á que a alusão à pintura romântica da Hudson River School é uma entre muitas outras e que diferentes tempos de uma América sonhada convergem em simultâneo numa sequência de utopias que parecem apontar para um mesmo desejo, o da (re)fundação da comunidade como lugar de comunhão, unidade e co-pertença. Assim, as imagens do vale montanhoso reflectido nas águas verdes do rio, da floresta luxuriante descoberta pelas crianças e do gamo que salta do seu habitat para a vila, trazem outras histórias possíveis do mesmo Éden, como por exemplo as primeiras impressões sobre o novo continente; o mito do bom-selvagem; o mundo encantado que o filme *O Bambi* da Walt Disney criou ou ainda as práticas de vida ecológica e ambientalista tão divulgadas. Mas estará Huyghe interessado em reiterar actualmente os modelos de uma metafísica comunal que expliquem a constituição de uma comunidade, dando continuidade àquela diacronia? Muito pelo contrário. A comunidade que este vídeo dá a pensar não tem, como veremos, nenhum fundamento, nenhum sujeito ou totalidade. Ela é da ordem do acontecimento e, como tal, do devir.

Se a primeira parte do trabalho devolve-nos a paisagem natural e a vida selvagem daquela localidade, a segunda consiste na reportagem do dia da festa de aniversário da população e mostra-nos como tudo decorreu. A celebração contou então com um longo cortejo, formado pelos veículos da polícia, dos bombeiros, da escola e de outros serviços locais, com vários balões brancos, verdes e prateados a decorar a vila, com um discurso de boas-vindas do autarca, com concertos ou espaço para comer, beber e conviver ao ar livre. Enquanto isso, as crianças brincavam mascaradas de animais selvagens ou de outras fantasias, andavam de bicicleta, comiam gelados e desenhavam.

Apesar do artista ter planeado alguns dos aspectos da festa, ela foi oferecida aos habitantes como um cenário a preencher e a ocupar de acordo com a imaginação de cada elemento da comunidade, à semelhança da floresta construída na Sala de Ópera de Sidney. A estratégia de envolver um público na realização da obra de arte é uma recorrência em Huyghe e aqui assume mais uma vez um lugar preponderante, pois é a vontade destas pessoas em festejar e o modo como o fazem a par daquilo que dessa vontade possa acontecer como absolutamente imprevisível que, a partir deste momento do vídeo, passa a organizar a sua narrativa. Ou seja, são os momentos de efectuação e contra-efectuação da situação que se intersectam e se manifestam. Ao

invés de seguir um determinado programa fixo de actividades, constatamos que a festa se realizou de muitas maneiras ao mesmo tempo e que cada participante actualizou-a num nível de efectuação diferente. Por exemplo: enquanto uma criança optou por se mascarar de mocho, a outra de coelho e a outra ainda de borboleta. Mas nem todas as crianças quiseram mascarar-se de animais, fazendo antes passar-se por robots. Outras então divertiam-se a pintar no chão, a comer doces ou a inventar jogos em conjunto.

Todos estes momentos e acções, tais como as que presidem aos restantes participantes da festa, participam assim no vídeo como resultado da imaginação, das vontades, decisões ou paixões. Estamos portanto perante aquilo a que Deleuze chama a efectuação, momento correspondente ao estado de coisas, “aos corpos que se encontram, se misturam, se retiram, se reforçam ou se destroem”<sup>84</sup>. Mas desse agenciamento, dessas relações e misturas que configuraram a experiência daquele dia parece persistir algo já sem relação com os corpos, com o sujeito de enunciação “eu” e que da sua vontade particular escapa para se dirigir ao “*On*” “à quarta pessoa do singular” para parafrasear Deleuze. Neste sentido, a festa deixa de pertencer à esfera do individual para se abrir ao indefinido, ou seja, festeja-se Streamside Knolls, já não deste ou daquele modo em particular, mas em geral e por estabelecer. A este respeito o autor fala numa “espécie de vapor incorporal que não consiste mais em qualidades, em acções nem paixões, em causas actuando uma sobre as outras, mas em resultados dessas acções e dessas paixões, em efeitos (...), puros acontecimentos incorporais impassíveis”<sup>85</sup> que formam o momento da contra-efectuação, o outro lado do acontecimento.

Todavia, entre os dois, Deleuze estabelece uma complementaridade constituinte, na medida em que o acontecimento é sempre produzido pelos corpos que se entrecruzam, sendo que o efeito deste encontro não pertence à ordem dos corpos, mas do incorporal que recai sobre a sua realização e domina a sua efectuação. Assim e retomando o trabalho em análise, se o acto de festejar se inscreve nos elementos da comunidade, se neles se produz, é porque ele chega também de um *Fora*, de uma exterioridade singularmente incorporal. A celebração da comunidade habita por isso tanto numa afirmação e vontade como num plano exterior que a faz advir. Mas este plano não deve ser confundido com o plano da organização que diz respeito ao

---

<sup>84</sup> cf. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire, 1996, *Dialogues*, Paris, Flammarion, p. 77

<sup>85</sup> *idem, idem*

fundamento, à estrutura e ao desenvolvimento das organizações formadas e sujeitos. Esse seria o plano da Lei e da regulação “com um princípio escondido que dá a ver aquilo que se vê, que espera aquilo que se espera...,etc., que mostra a cada instante que o dado é o dado, sob tal estado, a tal momento.”<sup>86</sup> Princípio que, contudo, não está ausente do vídeo. Ele emerge, por exemplo, no discurso inaugural do presidente da vila, durante o qual se fala em nome do início de um grande espírito de comunidade. No entanto, o previsível comentário entra em total dissonância com o que vai acontecendo ao longo do dia, já que o modo como cada um festeja e se combina em conjunto não se efectua através de um plano de identidade ou reconhecimento, mas antes através de outro plano, o plano de consistência<sup>87</sup>, que segundo Deleuze poderia mesmo ser nomeado de não-consistência.

Por oposição ao primeiro, o plano de consistência consiste num plano não dado ou que, em alternativa, se afirma necessariamente ao mesmo tempo que se dá, através da contingência, distinta das formas essências e dos sujeitos determinados . “Nele não existem mais formas ou desenvolvimentos de formas; nem sujeitos e nem formações de sujeitos. Não existe mais estrutura nem origem. Existem apenas relações de movimento e de descanso, de rapidez e lentidão entre elementos não formados. Existem apenas ecceidades, afectos e individuações sem sujeitos que constituem os agenciamentos colectivos.”<sup>88</sup> Sob o plano de consistência o autor diz-nos que os corpos passam a definir-se por um modo de individuação bastante diferente daquele de uma pessoa, de um sujeito, de uma coisa ou substância, nomeadamente pela ecceidade<sup>89</sup>. Para Deleuze, a ecceidade designa portanto uma individualidade que afirma para si a força de um agenciamento de intensidades em detrimento da forma: “Um grau de calor é um grau perfeitamente individuado que não se confunde com a substância ou o sujeito que a recebe. Um grau de calor pode compor-se com um grau de branco, ou com outro grau de calor, para formar uma

---

<sup>86</sup> DELEUZE, Gilles, 1980, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, 1e ed., Paris, Les Éditions de Minuit, p.325

<sup>87</sup> também designado de plano de imanência e de univocidade (cf. *idem*, p. 326)

<sup>88</sup> *idem*, p.326

<sup>89</sup> O termo ecceidade foi introduzido por Duns Scot que renovou no século XIV o problema da individuação, recusando a alternativa tradicional pela matéria / pela forma e designando positivamente a singularidade individual. Mas a homenagem prestada por Deleuze ao autor da escolástica termina aí, pois se para Scot a ecceidade era entendida como uma individuação da forma, em Deleuze é tomada como uma individuação intensiva, móvel e própria ao acontecimento. (cf. Zourabichvile, François, 2005, “Deleuze. Une philosophie de l’événement” in *La philosophie de Deleuze*, 2e ed, Paris, Puf, pp.106-107 e cf. Lima, Luís, 2008, *Estética da ecceidade - o traçar da carta*, Coimbra, MinervaCoimbra)

terceira individualidade única que não se confunde com a de um sujeito.”<sup>90</sup> Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data, outros exemplos dados em *Mille Plateaux*, devem ser entendidos enquanto ecceidades, uma vez que estão em relação de movimento, agenciamento, em relação de poder afectar e ser afectado, determinando a transformação das coisas e dos sujeitos. Enquanto acontecimentos, as ecceidades inscrevem-se nos corpos inventando-os, da mesma maneira que uma pessoa não cessa de devir nos agenciamentos colectivos, graus, intensidades, acidentes, ligados a um dia de festa.

É neste sentido que o plano das ecceidades se torna um potencial que excede a nossa especificação enquanto indivíduos particulares e que por essa razão também nunca somos inteiramente constituídos, podendo as relações entre cada um de nós escapar-se pelos segmentos em que as nossas vidas se subdividem sem cessar. Mas alcançar este tipo de individualidade não implica abolir as singularidades de cada um, antes libertá-las das determinações das categorias de reconhecimento e identificação, no seio das quais nos tornamos quantificáveis, trazendo outras possibilidades de experiência. É por isso também, que para Deleuze, o problema do povo ou da comunidade já não é *o do povo* mas *o de um povo*. No seu texto intitulado *Cinema, Corpo e Cérebro, Pensamento*, integrado em *A Imagem-Tempo*, o autor procura estabelecer as diferenças entre o cinema político clássico e moderno a partir do tratamento que cada um dava ao povo. Enquanto no primeiro o povo está lá, representado como oprimido, enganado, submetido, até cego ou inconsciente, no segundo o povo é aquilo que falta. Não nos interessa aqui aprofundar propriamente o que separa os dois cinemas, mas reter a ideia de que o povo é aquilo que falta. Mas o que será este povo que falta? O autor esclarece dizendo tratar-se de um devir, uma invenção, entenda-se não o mito de um povo passado, antes a fabulação do povo por vir. E essa é a tarefa da arte, ou seja, “não dirigir-se a um povo suposto, já lá, mas contribuir para a invenção de um povo.”<sup>91</sup> Falamos pois da ideia de um povo indefinido, sem qualidades, por inventar e sempre por vir, cuja actualização nos chega hoje via Giorgio Agamben.

Em *A comunidade que vem*, Agamben descreve-nos uma comunidade não

---

<sup>90</sup> Deleuze, Gilles, 1980, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, 1e ed., Paris, Les Éditions de Minuit, pp.309-310

<sup>91</sup> DELEUZE, Gilles, 2006, *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. (trad. e ed. Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim, p. 278

pressuposta formada por singularidades quaisquer, mas sem que este adjectivo remeta para uma indiferença. De acordo com o autor e a partir da etimologia a que procede da palavra qualquer em latim (*quodlibet*), o ser qualquer não é o qualquer ser ou aquela pessoa indiferentemente, pois “ele contém, desde logo, algo que remete para a vontade (*libet*), o ser qual-quer estabelece uma relação original com o desejo.”<sup>92</sup> E se o qualquer é a condição da individuação, do ser que quer, então este apenas pode ser pensado a partir da vontade e do desejo que permanentemente o anima e não o deixa prender-se a nenhuma condição ou propriedade que o identifique a determinado conjunto ou classe. Assim, “a in-diferença em relação às propriedades é o que individua e dissemina as singularidades, as torna amáveis (“quodlibetais”).”<sup>93</sup> Agamben alerta, aproximando-se também a este respeito de Deleuze, para o facto do processo de individuação não ser um acontecimento que se cumpra de uma só vez e por todas as vezes, não um facto pontual mas uma “série infinita de oscilações modais (...) segundo uma gradação contínua de crescimento e de remissão”<sup>94</sup>. Por outro lado e já que então a singularidade qualquer não suporta nenhum nome nem forma, ela apenas se pode dar num espaço igualmente não representável e totalizado, numa espécie de “ágio (...) o lugar vazio onde cada um se pode mover livremente, numa constelação semântica em que a proximidade espacial confina com o tempo oportuno e a comodidade com a justa relação.”<sup>95</sup>

É justamente uma comunidade não pressuposta, sem nome mas também sem povo, que vemos surgir em *Streamside Day*. E se o povo falta não será porque os seus elementos não apareçam no vídeo, aliás vemos como os seus corpos se atraem, se jogam uns em direcção aos outros, se intersectam e se comunicam num agenciamento de intensidades. Se ele falta é porque então está a ser inventado, furtando-se aos pressupostos e às qualidades que procuram fixá-lo a um ser particular, quantificável e estatístico, tornando-se assim imprevisível e, como tal, da ordem do acontecimento. Ora aquilo que pode ocorrer numa comunidade fora de qualquer determinação é também a sua parte viva, uma espécie de suplemento que advém como uma contingência no quotidiano motivado pelo encontro de sujeitos quaisquer e imprevisíveis, pelo que a ideia de comunidade/povo dá-se a reflectir nesta obra como

---

<sup>92</sup> AGAMBEN, Giorgio, 1993, *A comunidade que vem* (trad. e ed. António Guerreiro), Lisboa, Ed. Presença, p. 11

<sup>93</sup> *idem*, p.23

<sup>94</sup> *idem*, *idem*

<sup>95</sup> *idem*, p.27

um espaço em estado de devir e transformação constante.

Mas *Streamside Day* torna-se um projecto ainda mais complexo, porquanto o potencial da contra-efectuação em jogo libera o acto de celebração da comunidade para outras vezes, para outras efectuações futuras envolvendo novos contextos participativos. Tal é o caso da exposição *Streamside Day Follies* que como vimos inicialmente consistiu na primeira apresentação pública deste trabalho e onde nela Huyghe procurou criar uma cenografia para acolher o vídeo, ao mesmo tempo que deslocou a experiência de *Streamside Day* para dentro deste novo espaço.

Das salas completamente vazias do DIA Art Centre, surgiam subitamente cinco paredes móveis que convergiam numa delas formando um pavilhão onde o vídeo era projectado. Quando o vídeo terminava, o pavilhão desagregava-se, as suas paredes regressavam ao lugar de onde tinham partido e o espectador podia sair ou, em alternativa, aguardar até que o pavilhão voltasse novamente a formar-se. No entanto, o sentido do pavilhão ultrapassava em muito o da sua funcionalidade técnica para adquirir também a forma de um novo território/espaço comunitário que agora se constituía no espaço expositivo. Por outro lado, como o seu circuito se repetia, fazendo com que o pavilhão se formasse e voltasse a desagregar em *loop*, ele próprio acabava por prefigurar a mecânica da comunidade de Streamside Knolls, constituída por agenciamentos imprevisíveis, sempre provisória e nunca completa. Uma série de desenhos nas paredes completava a instalação, abrindo contudo o projecto a outra possibilidade de experiência. Um desses desenhos anunciava então a construção de um centro comunitário para os habitantes de Streamside em colaboração com o arquitecto François Roche, continuando, deste modo, a deslocar o projecto para outros espaços e outros tempos.

Neste sentido, estamos perante um projecto artístico que faz com que a experiência de um acontecer aponte sempre para outra experiência do acontecer, num processo de repetição de acontecimentos que, não se esgotando nas suas efectuações, provocam o aparecimento de diferenças sempre renovadas, reinventando a vida em comum. E como o próprio artista comentava acerca deste mesmo projecto: “Já não é mais a situação que importa, mas sim a sua repetição.”<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Agamben, Giorgio, 1993, *A comunidade que vem* (trad. e ed. António Guerreiro), Lisboa, Ed. Presença, p.83

## CAPÍTULO 5

### *A Journey that wasn't: da repetição à afirmação da diferença*

A noção de repetição tem sido, de facto, convocada por Pierre Huyghe com alguma recorrência na elaboração dos seus trabalhos. A par de *Streamside Day*, encontramos outros projectos como *Remake* (1994-95), a reconstituição cena a cena do filme *Janela Indiscreta* de Hitchcock com actores amadores; *The Third Memory* (2000), a reconstituição do assalto a um banco de Nova Iorque interpretada pelo próprio assaltante e realizada após Hollywood ter produzido um filme baseado na história do protagonista e, mais recentemente, *A Journey that Wasn't*, que será objecto de análise neste último capítulo. Todos eles são, na verdade, atravessados por uma mesma estratégia, ou seja, existe uma acção que cita outra acção já realizada. Todavia, a repetição jogada em cada um destes trabalhos nunca se desenvolve como um simples recomeço de uma história ou ficção passadas. Trata-se antes de um uso mais complexo que vê na própria repetição a possibilidade de gerar novidade, fazendo com que aquilo que retorna retorne como diferença.

A este respeito, encontramos vários textos de Gilles Deleuze, nomeadamente *Ilhas Desertas*, onde o autor, a partir do exemplo da ilha, desenvolve o carácter potencial da repetição e questiona a determinação de um originário, assim como o assinalamento de uma primeira ou segunda vez enquanto momentos fundadores. Segundo o autor, os geógrafos confirmaram o que há muito a imaginação conhecia: a existência de duas tipologias de ilhas, nomeadamente as ilhas continentais e as ilhas oceânicas. Enquanto as primeiras são acidentais e se encontram separadas de um continente, nascendo de fenómenos de desarticulação, erosão e fractura; as segundas são originárias, essenciais e formam-se a partir de recifes de corais ou de erupções subaquáticas, chegando mesmo a desaparecer e a reaparecer, num contínuo movimento. E se as continentais são identificáveis, as oceânicas, devido à sua efemeridade e transmutação, não podem ser cartografadas, escapando, por isso, à sua fixação.

No entanto, o movimento que conduz os homens até às ilhas prolonga, como Deleuze afirma, os diversos fenómenos que as produzem, na medida em que sonhar com elas é sempre um duplo sonhar. Sonhar com o sair, o deslocamento, o estar

sozinho, separado e longe do continente e, em simultâneo, com o começar do nada, o recrear, o recomeçar.

Mas se os movimentos de imaginação e produção aqui se encontram, os seus objectivos divergem. Assim, já não é a ilha mas o homem que está separado do continente e que cria a partir da ilha um mundo de novo. Em última instância, a ilha seria uma ilha deserta, um espaço a ser ocupado, reclamado e criado e, enquanto tal, uma origem com sentido de segunda origem. Se “de tudo começa um novo”, então “a ilha é o mínimo para este recomeçar, o material que sobrevive à primeira origem, a semente irradiante ou o ovo que deve ser suficiente para reproduzir tudo.”<sup>97</sup> Apesar de aqui se pressupor a formação do mundo a partir de dois estágios, o nascimento e o renascimento, o segundo não deve ser entendido como sucessor do primeiro que, apesar de se abrir à renovação, adivinha-se, no entanto, já desfeito por uma catástrofe. E se ao primeiro sucede-se sempre uma catástrofe, é porque deve existir desde o princípio um segundo nascimento, uma segunda origem que remete para uma ordem da repetição dos fenómenos e desfaz qualquer pressuposição de fundamento. Neste sentido, a segunda origem devolve à ilha deserta toda a sua potência, o seu significado de sobrevivência e, ao mesmo tempo, de lugar de acontecimentos singulares, do absolutamente novo.

Ora para Deleuze, este entendimento não só encontra expressão nas fantasias individuais mas também e sobretudo em toda a mitologia, enquanto imaginação colectiva e enquanto a outra história como “desdobramento de uma pluralidade que não é a do mundo ou do número: história excesso, história secreta, que supõe o fim da história visível, ao mesmo tempo que se priva de toda a ideia de começo e de fim: sempre em relação com o desconhecido (...).”<sup>98</sup>

Será esta ideia de mitologia, como veremos um pouco mais adiante, que surge como ponto de partida para *A Journey that Wasn't*, um dos últimos trabalhos de Pierre Huyghe. Este trabalho, consiste na segunda parte de um projecto iniciado em 2002, ano em que o artista realizou a exposição *L'Expédition scintillante, A Musical*, na Kunsthaus de Bregenz. Nela apresentou três instalações que correspondiam a três actos de um musical. O primeiro acto era constituído por um conjunto de três peças:

---

<sup>97</sup> DELEUZE, Gilles, 2004, “Desert Islands” in *Desert Islands and Other Texts. 1953-1974* (trad. e ed. Michael Taormina), 1st ed., California: Semiotext(e), p. 13

<sup>98</sup> DELEUZE, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, p.103



*Untitled (ice boat)*, um barco feito em gelo como o próprio título anuncia; *Untitled (weather score)*, um sistema climatérico artificial que produzia a queda de chuva, nevoeiro e flocos de neve e *Untitled (offshore radio)*, um pequeno rádio que transmitia *Radio Music* de John Cage. Para o segundo acto, Huyghe produziu *Untitled (Light Box)*, uma caixa branca que emitia jogos de luzes coloridas e fumo, enquanto tocava as *Gymnopédies* de Erik Satie. O objecto funcionava por isso como um pequeno palco para performances e concertos imaginados pelos espectadores. Finalmente, o terceiro acto expunha um poster na parede que relacionava o nome da exposição com uma paisagem polar, bem como um grande ringue de patinagem sob gelo negro, intitulado *Untitled (black ice stage)*. Pousado sobre a base do ringue o espectador encontrava um pequeno livro de capa branca que reunia os primeiros pensamentos para um concerto e uma expedição colectiva. Dessa recolha faziam parte a reprodução de *Sermão aos Pássaros* de Giotto, imagens do barco rádio pirata *Caroline*, um fotograma da nave mãe do filme *Encontros no Terceiro Grau* de Steven Spielberg, uma paisagem da Antártida com pinguins, cópia das capas dos romances *Aventures d'Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe (trad. Charles Baudelaire) e *Le Sphinx des Glacês* de Júlio Verne, entre outras fontes tão distintas. Estavam então lançadas todas as pistas para a realização de uma expedição que viria então a concretizar-se três anos mais tarde quando Huyghe decide viajar até ao Círculo Polar Antártico com um grupo de amigos, alugando para o efeito o barco Tara, outrora usada pelos exploradores das terras polares Jean-Louis Etienne e Peter Drake.

A razão desta viagem residiu, curiosamente, num dito antigo que circulava entre os exploradores da Antártida e afirmava que na zona existiria uma ilha sem nome habitada por uma estranha criatura. Huyghe resgatava assim uma dessas histórias secretas, semi-ficcionais, sem origem nem destino possíveis, sem relação com o presente, abrindo-se ao passado e ao futuro, bem como ao desconhecido que neste trabalho terá uma ilha oceânica e um pinguim albino como figuras.

Se, por um lado, *A Journey that wasn't* retoma uma dúvida semelhante aquela suscitada pela obra literária *O Monte Análogo* de René Daumal, cujo personagem procura um monte que nunca ninguém encontrou, por outro remete-nos para uma questão que sempre animou a curiosidade de investigadores de épocas distintas, prolongando o mesmo mito até à actualidade. Neste sentido, estamos perante uma obra de arte que se organiza a partir de uma repetição, da repetição de uma acção já

protagonizada por múltiplas personagens ficcionais ou cientistas e que transporta, por esse motivo, elementos comuns.

Mas estaremos perante uma repetição do mesmo que “se explica pela identidade do conceito ou da representação?”<sup>99</sup> Pierre Huyghe parece antes proceder à apropriação de uma história não com a preocupação de a repor, mas de dela extrair uma diferença, com um sentido produtivo em relação ao passado, pelo que a repetição que aqui se joga será da ordem do singular e da não generalidade. Não se trata portanto de acrescentar esta viagem em particular às outras tantas realizadas ou ficcionadas ou ainda de poder participar na história geral das grandes expedições, mas de a elevar à enésima potência, para parafrasear Deleuze.

De acordo com o autor, a repetição é por essência uma potência singular que age contra as generalidades que constituem a lei natural e moral/ética assim como as que formam o hábito e a memória, manifestando-se sempre de forma transgressiva. Para que a repetição ocorra como uma novidade, será necessário que ela própria se estruture a partir de uma selecção e que, por sua vez, o seu objecto escolhido corresponda a uma extrema vontade e liberdade. No entanto, seria insuficiente entendê-la apenas como a produção do novo. Para que efectivamente a repetição seja uma acção que se contrarie aquelas generalidades, ela terá que ser o próprio objecto do querer, o Ser do eterno retorno de Nietzsche, o único capaz de “se opor a toda a forma legal, tanto ao ser-semelhante como ao ser-igual”<sup>100</sup>, ou seja, às leis da Natureza; “de querer o que se quer no seu eterno retorno” (...) “na sua forma brutal do imediato, do universal e do singular reunidos”<sup>101</sup> destruindo toda a lei moral e, simultaneamente, capaz de recusar “a antiga categoria da reminiscência e a moderna categoria do *habitus*”<sup>102</sup> elegendo o princípio do Esquecimento como dinamismo que se abre ao futuro, dimensão temporal que determina o eterno retorno. Esta leitura parte então de uma rejeição do entendimento cíclico da repetição que se reconhece tanto na primeira como na segunda síntese do tempo, ou seja, síntese do presente e síntese do passado.

Segundo Deleuze, “a primeira síntese do tempo, a do hábito, constituía o tempo como um presente vivo, na fundação passiva da qual dependia o passado e o

---

<sup>99</sup> Deleuze, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, p.74

<sup>100</sup> *idem*, pg.51

<sup>101</sup> *idem*, *idem*

<sup>102</sup> *idem*, *idem*

futuro”<sup>103</sup>. Estaríamos portanto perante uma *repetição intracíclica* fechada sobre si que contrai os instantes numa duração, numa retenção do passado e numa expectativa do futuro e à qual corresponde a fundação do tempo ou o tempo originário. “A segunda síntese, a da memória, constituía o tempo como um passado puro, do ponto de vista de um fundamento que faz com que o presente passe e dele advenha um outro.”<sup>104</sup> A esta síntese corresponderia então uma *repetição cíclica* própria às analogias e às semelhanças, onde o passado se encontraria encerrado entre dois presentes: aquele que ele foi e aquele em relação ao qual ele é passado. Se a retenção do hábito era o estado dos instantes sucessivos contraídos num actual presente com uma certa duração, como explica o autor, o passado ou a memória é o elemento onde o antigo presente se conserva e se encontra representado, mas onde aquele também se representa a si próprio na mesma representação. Assim, o actual presente forma-se ao mesmo tempo que gera a lembrança do antigo presente. Na terceira síntese, à qual corresponde a *repetição ontológica* bem como o eterno retorno, a figura do círculo desfaz-se de vez, já que tanto a repetição do hábito como da memória são abandonadas a favor de uma linha recta sem centro, nem convergência, dirigida a um sem-fundo que apenas faz retornar o futuro. “Eis porque ele é literalmente chamado de crença do futuro, no futuro.”<sup>105</sup> Todavia, não falamos de uma promessa que há-de vir ou chegar. Pelo contrário, trata-se de um futuro antecipado implicado ele próprio no presente da acção e do qual o futuro se torna a sua modalidade temporal. É por isso também que neste estágio a repetição se torna a diferença em si mesma, *repetição régia*.

Neste sentido, o eterno retorno é definido por Deleuze como uma “síntese do tempo e das suas dimensões, síntese do diverso e da sua reprodução, síntese do devir e do ser que se afirma do devir, síntese da dupla afirmação.”<sup>106</sup> Mas como podemos entender o eterno retorno como instância afirmativa, agindo ele por oposição e destruição? Qualquer expressão negativa que possamos atribuir-lhe não será esclarecedora. Enquanto pensamento do absolutamente diferente, o eterno retorno chama a si próprio um princípio que explica a razão da diferença, da sua repetição e do seu carácter afirmativo. A esse princípio, Nietzsche chamou vontade de potência

---

<sup>103</sup> Deleuze, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, pp.173-174

<sup>104</sup> *idem*, p.174

<sup>105</sup> *idem*, p.171

<sup>106</sup> Deleuze, Gilles, 2007, *Nietzsche et la philosophie*, 5e ed., Paris, PUF, p. 55

“um elemento genealógico da força, simultaneamente diferencial e genético (...) e essencialmente plástico”<sup>107</sup>, não estável e determinado em função de cada situação e daquilo que elege. Mas se ela é atribuída à força, é-o num sentido muito particular, pois como Deleuze interpreta, a força é o que pode, enquanto a vontade de potência é o que quer.

Como tal, é a vontade de poder que faz com que uma força obedeça numa relação sem, contudo, haver um objectivo ou um fim que a mova e, em sua substituição, apenas afirmação, afirmação do acaso.

A propósito de *A Journey that Wasn't*, Pierre Huyghe disse, numa entrevista concedida à Tate Modern<sup>108</sup>, que o seu interesse não era o de comprovar a veracidade do dito antigo. Pois se assim fosse o sentido da obra dependeria da verificação de uma hipótese do tipo verdadeiro-falso. Aquilo que o motivou a viajar até à suposta ilha sem nome foi antes a ideia de movimento, de deslocamento para um fora, na direcção do desconhecido, de um impensado que aponta para o futuro. Retomando o conteúdo do princípio da vontade de potência de Nietzsche, percebemos então que nesta declaração existe uma evidente vontade que não procura uma resposta, mas antes afirmar uma diferença a partir de uma repetição e de simultaneamente produzir uma experiência que, sujeita ao acaso e à imprevisibilidade, seja capaz de detectar devires e de se manifestar num acontecimento singular.

Desde *L'Expédition Scintillante, A Musical*, sabíamos que a par da viagem realizar-se-ia para este mesmo projecto uma segunda acção, mais concretamente uma performance musical. Para esse efeito, Huyghe levou consigo na viagem um sistema tecnológico para converter a forma da ilha em sequências de sons e luzes que pudessem posteriormente ser aplicadas em concerto. Passados oito meses da expedição até à Antártida, o artista convidou então a orquestra sinfónica de Nova Iorque a tocar a topografia da ilha encontrada no ringue de patinagem de gelo do Central Parque, transformando o local numa paisagem polar nocturna. Durante o concerto o público deparou-se portanto com uma situação que tinha ocorrido algures no tempo, sem ter dela qualquer imagem visual.

Destas duas situações, chega-nos hoje um vídeo de vinte minutos montado a partir de imagens de registo da viagem e do concerto que constrói uma terceira versão

---

<sup>107</sup> *idem*, pg. 56-57

<sup>108</sup> cf. <<http://channel.tate.org.uk/media/26654812001>>

do projecto. Seria, no entanto, errado tomarmos o concerto como a representação da viagem. Como a voz off anuncia logo no início do vídeo, o concerto prolonga a experiência na ilha prefigurando um mundo já perdido, e esse prolongamento é também ele uma experiência composta por singularidades próprias. Neste sentido, falamos pois de duas experiências distintas, dois acontecimentos singulares que partem de uma mesma vontade. Contudo, Huyghe evita narrá-los de forma linear, atribuindo ao vídeo uma estrutura temporal complexa. Os dois acontecimentos intersectam-se pois num tempo em forma de linha horizontal e onde, de súbito, uma imagem da viagem dá lugar a uma imagem do concerto e assim inversa e sucessivamente até à sua conclusão. Estamos certamente perante um regime de imagens que pertence à categoria do tempo puro, do tempo emancipado do movimento que faz com que o mesmo objecto, neste caso a ilha, passe por diversos níveis, num aprofundamento inesgotável com estrutura rizomática. Este é aliás o sentido do conceito imagem-tempo que caracteriza, segundo Deleuze, a estrutura do cinema moderno e que “junta à imagem óptica-sonora, forças imensas (...) de uma profunda intuição vital”<sup>109</sup>. Mas se neste circuito o objecto presente, ou seja, o vídeo parece entrar em relação com imagens-lembrança que ele próprio sugere, esta articulação não passa na verdade de uma aparência, na medida em que Huyghe apresenta-as enquanto forças que ultrapassam e excedem a memória, trazendo para dentro de si o futuro como diferença. Todavia, o aspecto que importa aqui aprofundar é justamente o registo simultâneo e a coexistência no mesmo plano de duas situações distintas que, concorrendo lado a lado, se implicam de forma recíproca sem que, por outro lado, as suas singularidades se anulem e persistam num sistema de deslocação nomádica. É este aspecto que permitir-nos-á chegar mais uma vez à noção de acontecimento e analisar o seu sentido paradoxal.

Ao lugar frequentado por essas singularidades de distribuição livre, Gilles Deleuze chama de superfície e ela não é mais do que o lugar do sentido, na medida em que assegura o agenciamento entre as várias séries de signos que possam constituir os acontecimentos. Neste caso, em particular, referimo-nos a duas séries de imagens-signos que entram na organização de superfície. O sentido próprio ao acontecimento é, todavia, de natureza problemática, refere o autor, pois “as singularidades distribuem-se num campo propriamente problemático e advêm neste

---

<sup>109</sup> Deleuze, Gilles, 2006, *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. (trad. e ed. Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim, p.65- 66

campo como acontecimentos topológicos aos quais não está ligada nenhuma direcção.”<sup>110</sup>

O sentido é portanto um conceito complexo, na medida em que não existe apenas um só sentido para um acontecimento, “há sempre uma pluralidade de sentido, uma constelação, um complexo de sucessões, mas também de coexistências, que faz da interpretação uma arte.”<sup>111</sup> É a noção de pluralismo que, de acordo com Deleuze, garante a liberdade de pensamento e de criação. Deste modo, o sentido não se resume nunca a um dos dois campos de uma dualidade que opõe diferentes signos, pois é sua função estabelecer um corte e uma articulação da diferença entre aqueles dois. O sentido reside no entre signos e dado que apresenta uma impenetrabilidade na qual se reflecte, desenvolve-se numa série de paradoxos imanentes. Para Deleuze, os paradoxos de sentido são essencialmente a subdivisão ao infinito e a distribuição nómada. Ou seja, repartem-se sempre de dois modos, entre passado-futuro, nunca optando por uma destas dimensões mas assumindo ambas ao mesmo tempo e num espaço aberto. O sentido desfaz então a ideia de identidade e de reconhecimento dos signos apesar, no entanto, de os reconhecermos. Mas essa possível unidade não existe segundo Deleuze. Assim, o paradoxo do sentido é duplamente destrutivo, pois subverte o bom senso e também o senso comum; faculdades que permitem construir a imagem do Eu, do Mundo, de Deus e da Unidade. Ora, estas faculdades de reconhecimento não pertencem pois ao sentido do acontecimento singular e vejamos porquê. Cabe ao bom senso ser a afirmação de uma só e única direcção, indo do mais diferenciado ao menos diferenciado, do particular ao regular, do passado ao futuro, cumprindo assim a sua função que é a de previsão.<sup>112</sup> Se o bom senso prevê através do tipo de direcção que conhece, o senso comum identifica graças à sua faculdade de relacionar uma diversidade qualquer à forma do Mesmo. Ele é a unidade através da qual um mesmo Eu reconhece um mesmo objecto, viabilizando a concordância absoluta entre o sujeito e o mundo: “é um só e mesmo eu que percebe, imagina, lembra-se (...) é o mesmo objecto que vejo, cheiro, saboreio...”<sup>113</sup> Entre ambos existe contudo uma complementaridade que os reforça, pois o bom senso não consegue fixar nenhuma direcção sem que esta não se identifique a uma forma de permanência de um sujeito e,

---

<sup>110</sup> *idem*, p. 107

<sup>111</sup> Deleuze, Gilles, 2007, *Nietzsche et la philosophie*, 5e ed., Paris, PUF, p. 4

<sup>112</sup> cf. DELEUZE, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed Luiz Salinas), 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, pp.78-79

<sup>113</sup> *idem*, p. 80

inversamente, a faculdade de identificação do senso comum não existiria sem uma instância capaz de determiná-lo segundo uma só direcção.

Ao invés, o paradoxo comporta e afirma várias direcções e possibilidades, quer temporais quer de sentido, aniquilando por isso as funções de previsão e identificação. Ele é não-senso, diz Deleuze, mas uma vez que se encontra numa relação interior com o sentido é também aquele que devolve sentido aos signos de cada série, comportando uma definição perfeitamente objectiva apesar da dualidade que a caracteriza.

O sentido do vídeo de *Journey that Wasn't* expressa-se então através de múltiplas direcções e na indiscernibilidade das singularidades que o compõem: Pierre Huyghe chega a uma ilha, mas será essa a ilha à qual o dito se reportava? Pierre Huyghe encontra um pinguim albino nessa ilha, mas será que ele é a figura estranha que habitava a suposta ilha? Pierre Huyghe devolve a um grupo de espectadores, a topografia da ilha em formato de som e luzes, mas a que ilha acedem?

Assim como o acontecimento ideal, este trabalho parece pertence ao mundo da impossibilidade sendo constituído por um conjunto de singularidades que dependem de séries divergentes e que entram em relação “tornando-se variantes de uma mesma história”<sup>114</sup>.

De acordo com Deleuze, o primeiro teórico das incompatibilidades alógicas e, por isso o primeiro grande teórico do acontecimento, foi Leibniz, já que através da sua tese sobre o possível e o impossível conseguiu ultrapassar a dualidade entre idêntico e contraditório. A noção de possibilidade “deve ser definida de uma maneira original, a um nível pré-individual, pela convergência das séries que formam as singularidades de acontecimentos estendendo-se sobre linhas ordinárias.”<sup>115</sup> Ela caracteriza-se por uma continuidade de singularidades tendo como critério último a convergência das séries. Deste modo, os acontecimentos são possíveis quando as séries que se organizam em torno das suas singularidades se prolongam umas nas outras em todas as direcções. A impossibilidade deve ser definida pela divergência de tais séries na vizinhança das singularidades componentes. No entanto, Deleuze reconhece uma limitação em Leibniz pois o autor serve-se da regra da

---

<sup>114</sup> Deleuze, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed Luiz Salinas), 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, p. 118

<sup>115</sup> *idem*, 177

impossibilidade para excluir os acontecimentos uns dos outros, atribuindo um uso negativo à divergência dos acontecimentos. A partir da sua teoria, “a representação pode até tornar-se infinita, mas não adquire o poder de afirmar a divergência e o descentramento; tem necessidade de um mundo convergente, monocentrado” e de fazer assim com que “o infinito seja penetrado pela continuidade de semelhança, pela relação da analogia e pela oposição de predicados.”<sup>116</sup>

É aqui que Deleuze opera um desvio sob Leibniz transformando a divergência das séries ou a disjunção dos membros em objectos de afirmação através de uma operação a partir da qual dois ou mais acontecimentos são afirmadas pela sua diferença. Como o autor explica, não se trata mais de identificar dois contrários ao mesmo, mas afirmar a sua distância como aquilo que os relaciona um ao outro enquanto diferentes. A essa operação Deleuze chamou de síntese disjuntiva, pois tanto articula as séries de singularidades-acontecimentos como as diverge. É por isso que ela não se reduz a uma conjunção, pois mantém-se enquanto disjunção afirmando a divergência. Neste processo, cada elemento abre-se ao infinito dos verbos pelos quais passam à medida que vai perdendo o seu centro. A síntese disjuntiva define-se, então, como um ponto aleatório que atravessa as séries heterogêneas de acontecimentos entendendo-as na sua distância paradoxal e convergindo-as no centro descentrado que, de acordo com o autor, não serve mais do que afirmar a divergência. Através da síntese disjuntiva, a divergência e disjunção deixam de ser princípios de separação para ser um meio de comunicação.

Considerando o vídeo *Journey that Wasn't*, o qual reúne em si dois acontecimentos divergentes, percebemos que cada um deles comunica entre si pela condição positiva da sua distância e, em última instância, pela condição afirmativa da disjunção. Trata-se, portanto, de se relacionar o diferente ao diferente sem ser por mediação do idêntico ou do oposto. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze apela a uma diferença a diferença, um em-si como diferenciante, pelo qual o diferente é ao mesmo tempo reunido, em vez de ser representado sob a condição de uma analogia. Por força da síntese disjuntiva, estas diferenças passam a ser efeitos de superfície exprimindo-se no seu em-si, no em-si da diferença, como intensidade. O que forma a intensidade é o modo como uma diferença que a constitui remete para outra diferença, e assim por

---

<sup>116</sup> cf. Deleuze, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, pp.421-422



diante numa cadeia infinita. Mas de que modo então essa diferença relaciona a diferença a ela mesma?

Deleuze introduz uma força neste sistema de comunicação que garante o seu próprio funcionamento, sendo que o seu agente é o precursor sombrio, invisível, ou a casa-vazia. Ele actua como o diferenciante das diferenças, relacionando o diferente ao diferente por si. Como é invisível e o próprio caminho que percorre também o é, tem como lugar aquele ao qual ele falta. Ele falta ao seu lugar, e deste modo, o lugar não se preenche e não pode nunca ser preenchido. Só assim a sua acção comunicativa permanece. Será também a partir da noção de *objecto pequeno a* de Lacan, que o autor dá continuidade à descrição do precursor sombrio, pois também o movimento do desejo é constante, escorrega, desloca-se e não tem lugar. Aponta sempre para o desejo e nunca o alcança para não se desvanecer. As séries ressonantes ao entrarem em comunicação, sob a acção do precursor sombrio, criam, segundo Deleuze, uma epifania, um movimento forçado que as transborda e as faz circular livremente.

Considerando as características do agente comunicativo dos acontecimentos, somos levados a formular uma outra aproximação, agora com o fantasma que representa a idealidade do acontecimento. De acordo com o autor, esta figura não é uma acção, nem uma paixão, mas antes o resultado destas forças, ou seja, um puro acontecimento. Ele remete para as causas de que resulta em profundidade, mas distingue-se delas, revelando-se como quase-causa. Por outro lado, a situação do eu, da identidade do fantasma é também ela concomitante com a daquele primeiro agente comunicativo. O eu do fantasma não é aditivo, não é passivo e não se fixa em nenhum lugar. “O fantasma originário caracteriza-se por uma ausência de subjectivação paralela à presença do sujeito (...) e toda a repartição do sujeito e do objecto acha-se abolida”.<sup>117</sup> Trata-se de um eu que se metamorfoseou, que se estilhaçou, que se dissipou e já jamais se constituirá mediante a identidade. O que surge no fantasma é um eu que se dirige para um sem-fundo, um sem-fundo que o funda. Paralelamente, o fantasma segundo Deleuze, representa o acontecimento segundo a sua essência, tem por natureza uma especificidade noemática que o distingue das qualidades dos estados de coisas.

---

<sup>117</sup>Deleuze, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed Luiz Salinas), 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, p. 219

Se *Journey that Wasn't* de Pierre Huyghe é aqui interpretada como um acontecimento singular, é porque ela própria tem a força de articular em si e de um modo comunicativo os dois acontecimentos que a formam. E se existem certos elementos que transitam de um regime de imagens-signos para o outro, ou seja, da viagem para o concerto e vice-versa, é porque a superfície desta obra é povoada pelo *precursor sombrio*<sup>118</sup> e que aqui tem a forma de dois signos, um pinguim e uma ilha. A um dado momento do vídeo, encontramos o pinguim albino da ilha já no território do concerto. Mas a sua presença é inquietante, estranha, pois apresenta-se real e simultaneamente virtual. Ele aparece e desaparece, voltando a aparecer num processo de sobreposição de imagens, sendo representado como um fantasma que não se fixa, deambula e não pertence a nenhum lugar. A esta figura, soma-se já no final da narrativa uma outra não menos estranha. Sob o ringue de patinagem de gelo, que serve de palco para o concerto, emerge subitamente uma ilha desenhada digitalmente. Quer a presença do pinguim quer da ilha constituem-se portanto por ausência, faltando ao seu lugar como à sua própria identidade. Neste sentido, a percepção e a lembrança, o real e o imaginário entram num jogo indiscernível, mas é precisamente a indiscernibilidade que constitui a imagem biface, cristal, a classe de imagem correspondente ao acontecimento singular, a qual nos faz pensar que a viagem foi e não foi.

---

<sup>118</sup> termo utilizado por Gilles Deleuze para se referir ao agente que estabelece e assegura a comunicação entre acontecimentos ( Cf . Deleuze, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, p. 210).

## CONCLUSÃO

Procurou-se ao longo desta investigação estabelecer uma nova leitura da produção artística de Pierre Huyghe correspondente à última década, encontrando na categoria deleuziana de acontecimento o seu motor. Neste sentido, propôs-se identificar em cada um dos três projectos analisados as particularidades que definem o seu sentido e que se relacionam com determinados aspectos indissociáveis daquela categoria, sem, contudo, deixar de se apresentar previamente a obra deste artista e de a associar a um contexto específico.

Foi então possível entender de que modo uma obra de arte pode desestabilizar a ordem espacial, perceptiva e temporal sugerindo uma temporalidade bifurcante, escapando a um presente puro e ideal. Como pode uma obra de arte autonomizar-se do seu autor ou agentes e afirmar-se num plano impessoal que recai sobre aqueles transformando-os em individualidades próprias ao acontecer. Como pode fazer da repetição e da coexistência de situações divergentes a afirmação da diferença. Ou ainda como pode ela não esgotar-se na sua efectuação. Ora, ao não esgotar-se na sua actualização, na sua existência actual, ela subsiste enquanto singularidade estritamente virtual, tal como o acontecimento.

Se o virtual não foi alvo de uma interpretação no decorrer da presente investigação, aparecendo ainda que fugazmente no final do segundo capítulo, foi porque se procurou trazê-lo para esta conclusão. Deleuze atribui pois uma importância à condição do virtual e ela é indissociável também da categoria do acontecimento. De acordo com o autor “o virtual não se opõe ao real, mas apenas ao actual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. (...) O virtual deve ser mesmo definido como uma estrita parte do objecto real – como se o objecto tivesse uma das suas partes no virtual e aí mergulhasse como uma dimensão objectiva.”<sup>119</sup> O virtual é a instância daquilo que não pode ser dado. Só o actual é dado e se cumpre sob a forma do possível, ou seja, o mecanismo através do qual a experiência é reduzida a uma série limitada de possibilidades. Por contraposição, o virtual abre-se a infinitas possibilidades, ao acaso, daí que ele signifique tudo o que não é dado, tudo o que não é susceptível de ser dado ou atribuível. É por isso também que sendo o

---

<sup>119</sup> Deleuze, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, p. 342

acontecimento uma virtualidade, ele apenas se pode relacionar com *potencialidades criadoras* ou com a *criação de possíveis*. Todavia, Deleuze explica que o processo do virtual é a actualização e que a actualização do virtual faz-se por diferença, divergência ou diferenciação. “Nunca os termos actuais se assemelham à virtualidade que actualizam (...) actualizar-se, para um potencial ou um virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual.”<sup>120</sup> O acontecimento joga-se assim num devir, num movimento infinito que aponta sempre para outro acontecimento, outra virtualidade, à semelhança do que se sucede nos trabalhos de Pierre Huyghe.

É a este propósito que de súbito ecoa e se inscreve neste presente uma sinopse redigida pelo artista com a colaboração do arquitecto François Roche aquando da realização de *Chantier permanent* em 1993, projecto de recolha de imagens e texto desenvolvido em torno de um complexo habitacional não concluído encontrado em Itália:

“A construção manifesta imediatamente as suas escolhas legíveis, assim como o seu processo que a constitui. Os erros, as redundâncias, os esquecimentos, as bifurcações estão inscritas nos seus patamares. Cada patamar expõe as suas histórias. Nada é planificado, não se trata de uma construção linear mas de direcções múltiplas, aberta aos possíveis, às modificações, donde a fonte de mudança e a acessibilidade restam permanentes. É uma construção do potencial. Cada patamar revela índices de uma virtualidade. Aquilo que se vê oculta o visível. Ele não é uma finalidade mas uma isca, um ponto de partida. É o necessário de hoje. O actual é a visibilidade do potencial, aqui o presente procede de um futuro, daquilo que advém. A habitação foi pensada tendo em consideração a sua finalidade, pensada desde a sua estrutura ao seu aspecto público, à sua fachada. Concluir e habitar. Aqui o processo é o inverso, começa-se, habita-se, acabar é um termo que fica por definir. Excluir o concluído. Indeterminar. Viver com o transitório, no estado de estaleiro permanente, interrompido. Como um estado inacabado pode tornar-se um modo de fazer.”<sup>121</sup>

Ou, dir-se-ia, como um acontecimento se pode tornar um modo de fazer.

---

<sup>120</sup> Deleuze, Gilles 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, pp. 346-347

<sup>121</sup> in CHRISTOV-BAKARGIEN, Carolyn (org.), 2004, *Pierre Huyghe*. Turin: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milan, Skira Editore Milano, p. 12

## BIBLIOGRAFIA

AAVV, 2004, *Art Since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*. London, Thames & Hudson

AAVV, 2008, *theanyspacewhatever*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum,

AAVV, 2006, *Celebration Park*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Londres, Tate Modern

AAVV, 2001, *Le Chateau de Turing*, Dijon, Les Presses du réel

AAVV, 1998, *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, Paris, Ed. des musées de la Ville de Paris

AGAMBEN, Giorgio, 1993, *A comunidade que vem* (trad. e ed. António Guerreiro), Lisboa, Presença

AGAMBEN, Giorgio, 2005, *Profanações* (trad. e ed. Luísa Feijó), 1ª ed., Lisboa, Cotovia

BAKER, Georges, 2004, "An Interview with Pierre Huyghe", *October*, n.º 110, Cambridge Massachusetts

BAUDRILLARD, Jean, 1981, *Para uma crítica da economia politica do signo* (trad. e ed. Aníbal Alves), 1ª ed, Lisboa, Edições 70

BOURRIAUD, Nicolas, 2001, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du reel

BOURRIAUD, Nicolas, 1996, "Introduction à l'Esthétique Relationnelle" in *Traffic*, Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain

BUCHLOH, Benjamin; LAPA, Pedro e LAGEIRA, 2005, *Jacinto – James Coleman*. Lisboa, MNAC-Museu do Chiado

CHRISTOV-BAKARGIEN, Carolyn (org.), 2004, *Pierre Huyghe*, Turin: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milan, Skira Editore Milano

DEBORD, Guy, 1991, *A Sociedade do Espectáculo* (trad. e ed. Francisco Alves e Afonso Monteiro), 2ª ed, Lisboa, mobilis in mobile

DELEUZE, Gilles, 1980, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, 1e ed., Paris, Les Éditions de Minuit

DELEUZE, Gilles, 2004, "Desert Islands" in *Desert Islands and Other Texts. 1953-1974* (trad. e ed. Michael Taormina), 1st ed., California: Semiotext(e)

DELEUZE, Gilles, 2000, *Diferença e Repetição* (trad. e ed. Luiz Orlandi e Roberto Machado), 1ª ed, Lisboa, Relógio d'Água

- DELEUZE, Gilles, 2007, *Nietzsche et la philosophie*, 5e ed., Paris, PUF
- DELEUZE, Gilles, 2006, *A Imagem-Tempo. Cinema 2.* (trad. e ed. Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim
- DELEUZE, Gilles, 2003, *Lógica do Sentido* (trad. e ed. Luiz Fortes), 4ª ed, São Paulo, Editora Perspectiva
- DELEUZE, Gilles, 1990, *Pourparlers*, 1ª ed, Paris: Les Éditions de Minuit
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire, 1996, *Dialogues*, Paris, Flammarion
- DERRIDA, Jacques, 1996, *A Voz e o Fenómeno* (Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito), 1ª ed., Lisboa, Edições 70
- FOSTER, Hal, 2002, *The Return of the Real*. 5<sup>th</sup> ed., Cambridge Massachusetts, The MIT Press
- FOUCAULT, Michel, 2002, *O que é um autor?* (trad. e ed. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro), 4ª ed, Lisboa, Vega
- GIL, José, 2008, *O imperceptível devir da imanência - sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água
- GILLICK, Liam; PARRENO, Philippe, 2000, *Pierre Huyghe*, Munchen, Kunstverein Munchen; Zurich, Kunsthaale Zurich
- LIMA, Luís, 2008, *Estética da ecceidade - o traçar da carta*, Coimbra, MinervaCoimbra
- KAPROW, Allan, 1993, "Performing Life" in *The Blurring of Art and Life* (ed. J. Kelley), 1<sup>st</sup> paperback ed, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press
- KUPKA, Karel, 1962, *Un Art a L'État Brut*, Lausanne, Éditions Clairefontaine
- NANCY, Jean-Luc, 1991, *The Inoperative Community*, Minnesota, University of Minnesota Press
- OBRIST, Hans Ulrich, 2003, *Interviews*, Milan, Edizione Charta
- PELBART, Peter Pál – *O Tempo não reconciliado*. 1ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004
- RANCIÈRE, Jacques, 2000, *Le partage du sensible*. Esthétique et politique, 1er ed., Paris, la fabrique editions
- RANCIÈRE, Jacques, 2004, *Malaise dans l'esthétique*, 1er ed., Paris, Galilée
- REISS, Julie H. , 1999, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, 1<sup>st</sup> paperback ed., Massachusetts, London, The MIT Press

SCHIMMEL, Paul (org.), 1998, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, London: Thames & Hudson

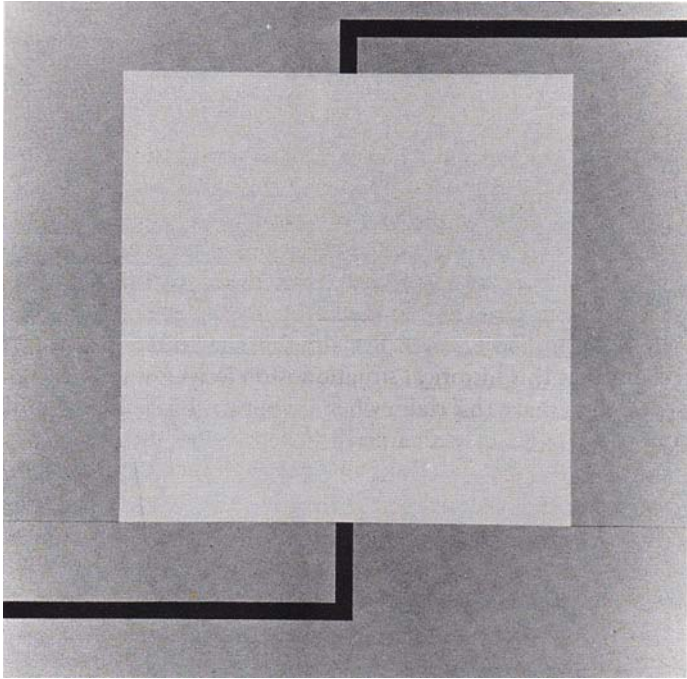
SONTAG, Susan, 2004, *Contra a Interpretação e outros ensaios* (trad. e ed. José Lima), Lisboa, Gótica

WEBER, Samuel, 2004, *Theatricality as Medium*, 1st ed, New York, Fordham Univeristy Press

ZOURABICHVILI, François, 2005, “Deleuze. Une philosophie de l’événement” in *La philosophie de Deleuze*, 2e ed, Paris, Puf

## **ANEXOS**





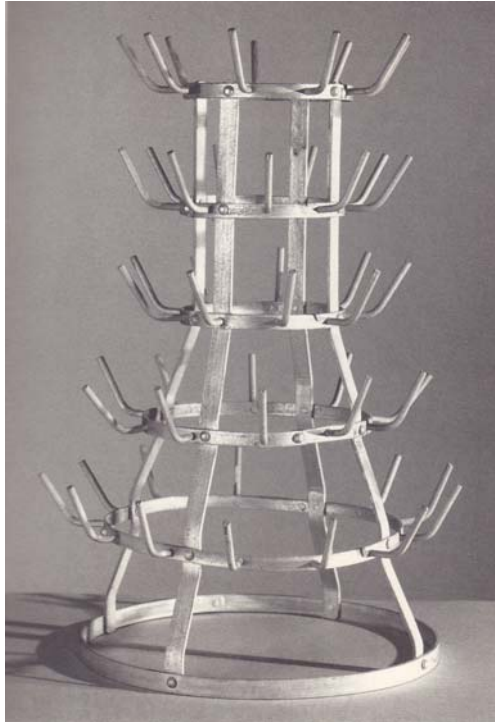
Peter Halley, *White Cell with Conduits*, 1985



Haim Steinbach, *related and different*, 1985



Jeff Koons, *New Shelton Wet/Dry Double Decker*, 1981



Marcel Dumchamp, *Porte bouteille*, 1914

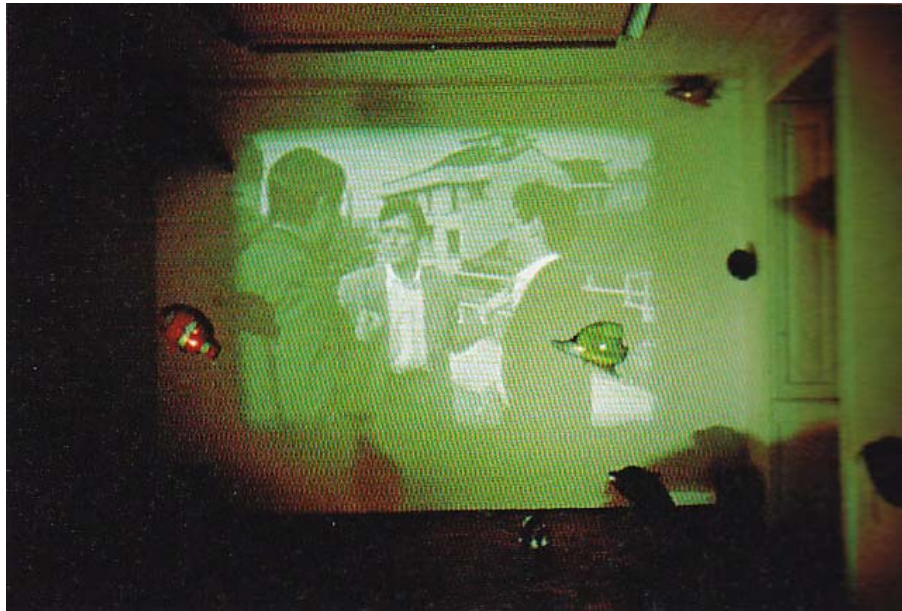


Vistas da exposição *No man's time*, Centre National d'Art Contemporaine-Villa Arson, 1991



995 – Déclaration à la préfecture de police. ASSOCIATION DES TEMPS LIBERES. *Objet* : pour le développement des temps improductifs, pour une réflexion sur les temps libres, et l'élaboration d'une société sans travail, pour faire connaître ses idées l'association organisera différentes réunions publiques, conférences, parutions, fêtes. *Siège social* : 6, passage Basfroi, 75011 Paris. *Date de la déclaration* : 12 juin 1995.

Pierre Huyghe, *Association des temps libérés (The Freed-Time Association)*, 1995

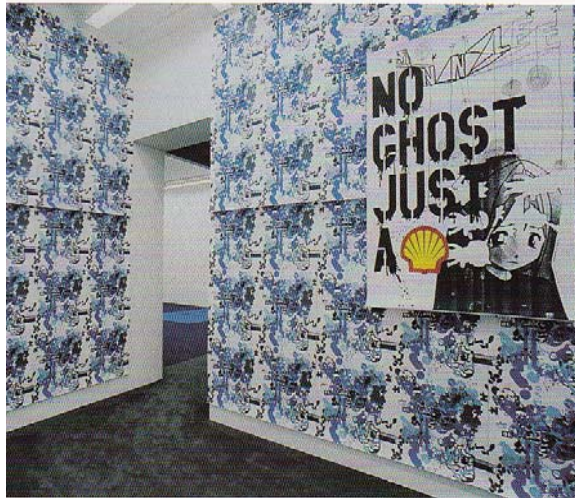
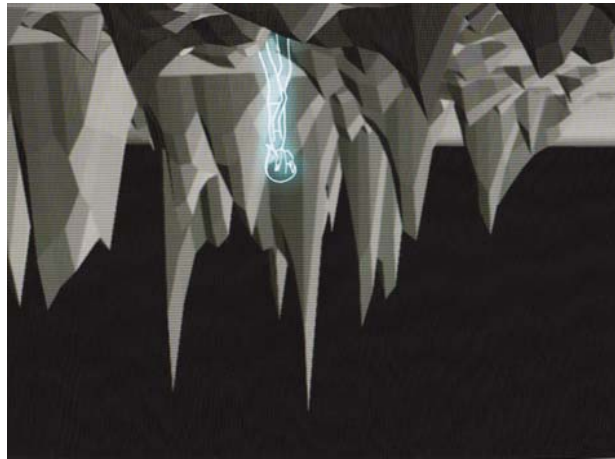


Caster Holler, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, *Vicinato*, 1995 (video still)



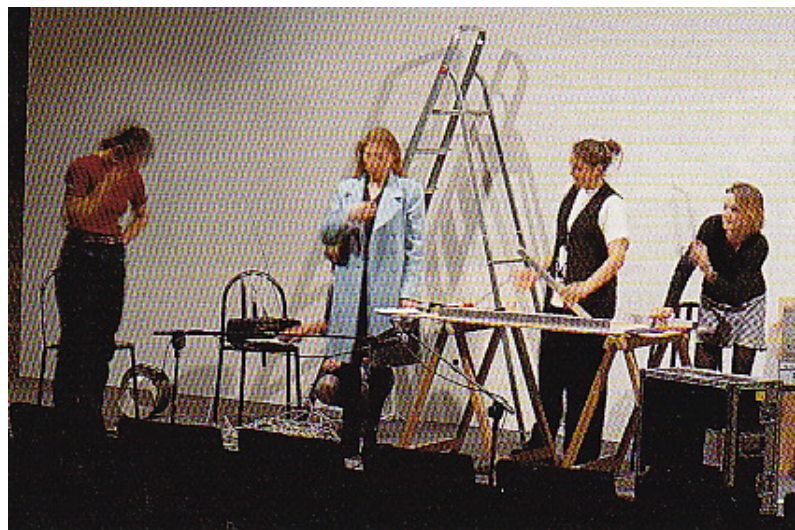
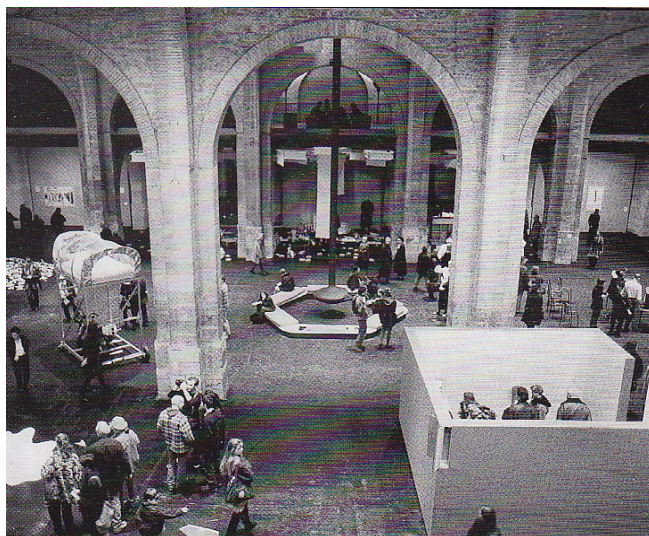
Rirkrit Tiravanija e Kamin Lertchaiprasert, *The Land*, 1998





Pierre Huyghe e Philippe Parreno, *No Ghost Just a Shell*, 1999-2003





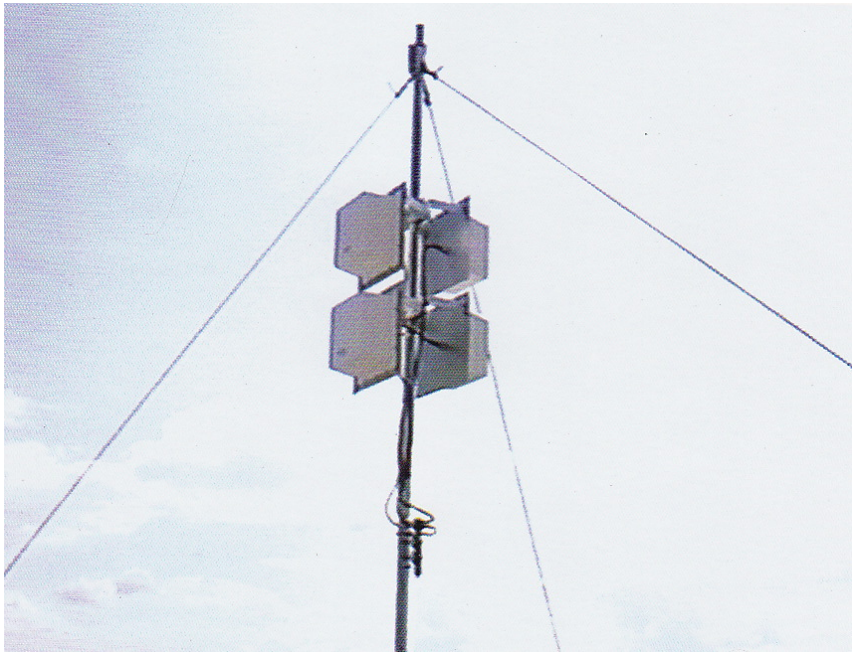
Vistas da exposição Traffic, CAPC Musée d'Art Contemporain, 1996





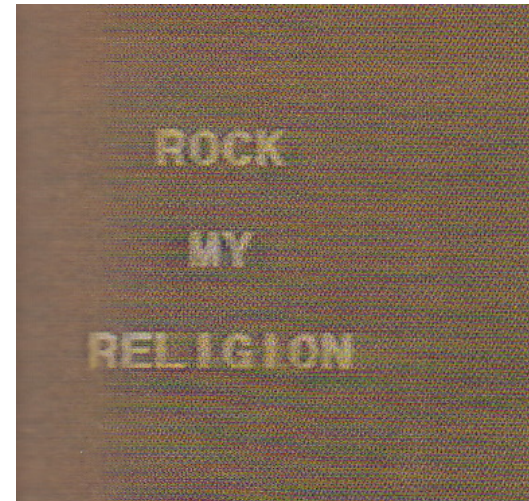
Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, 1999 (Caravan)





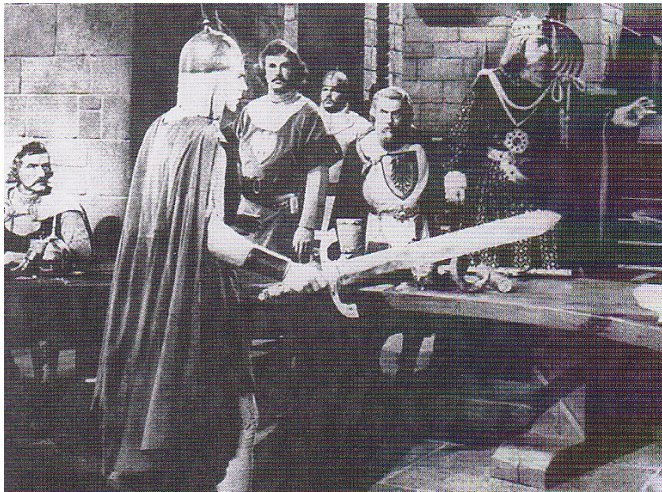
Pierre Huyghe com Mélik Ohanian, *Mobil TV*, 1995-1998





Pierre Huyghe com Mélik Ohanian, *Mobil TV*, 1995-1998



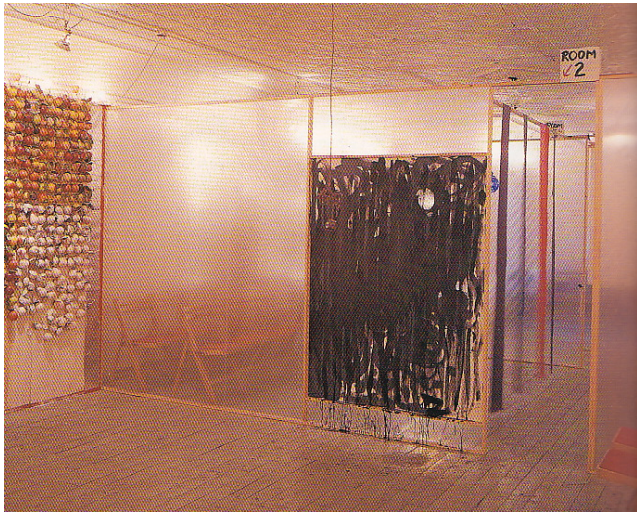


Guy Debord, *Critique de la séparation*, 1961





Pierre Huyghe, *L'Ellipse*, 1998 (video stills)

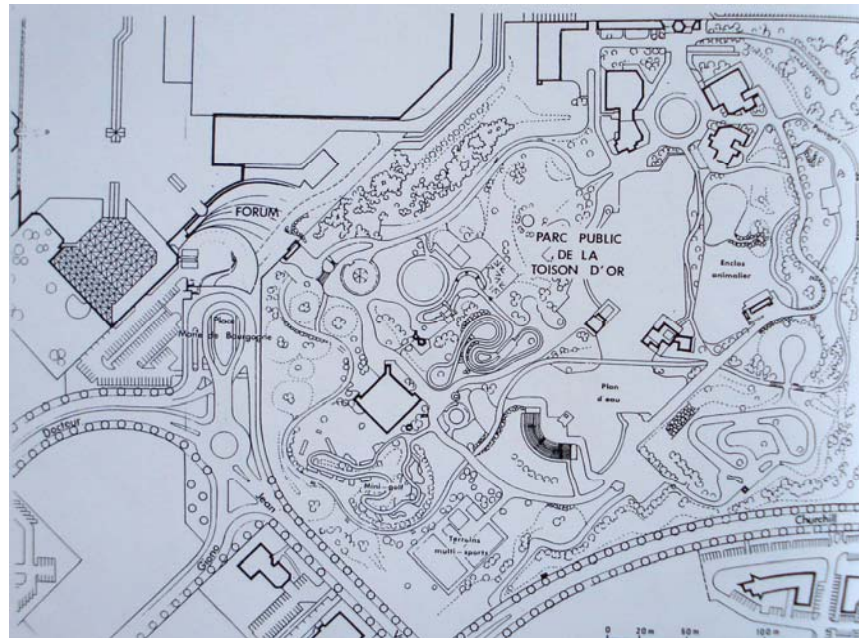


Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, 1959 e *Yard*, 1961





Pierre Huyghe, *A Forest of Lines*, 2008



Pierre Huyghe, *La Toison d'or*, 1993

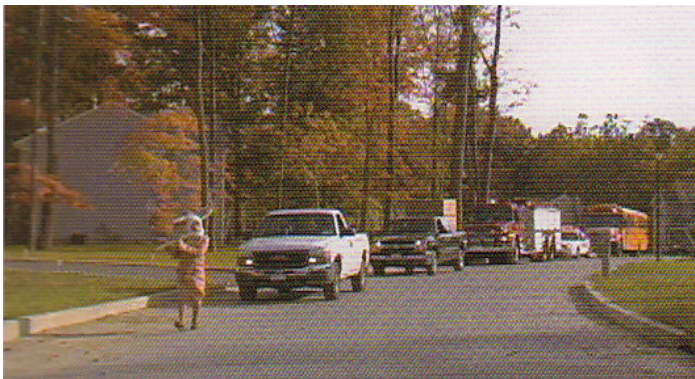
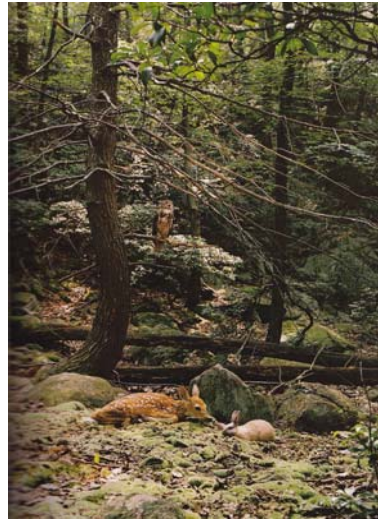


Pierre Huyghe, *La Toison d'or*, 1993





Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003

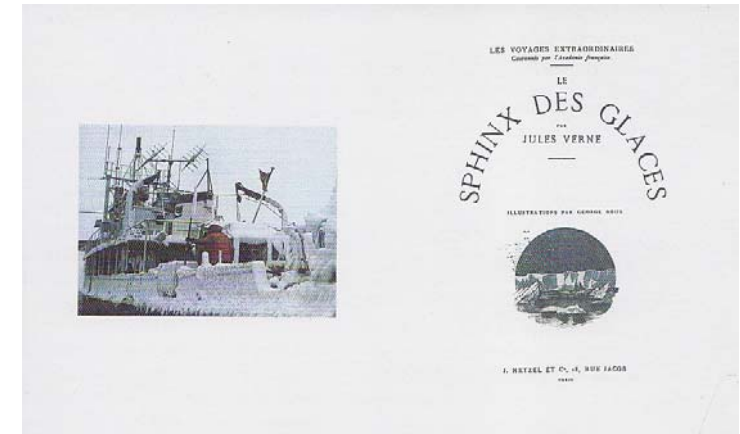
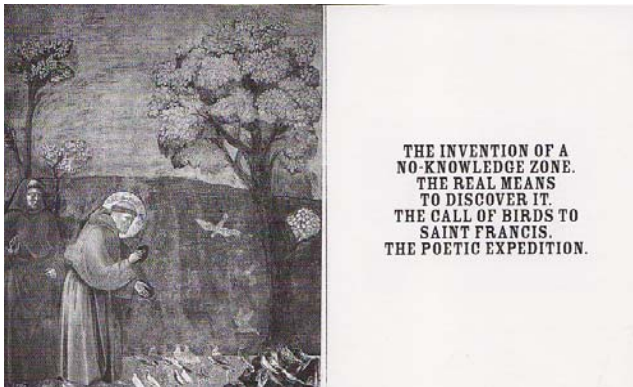


Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003





Pierre Huyghe, *Streamside Day Follies*, 2003

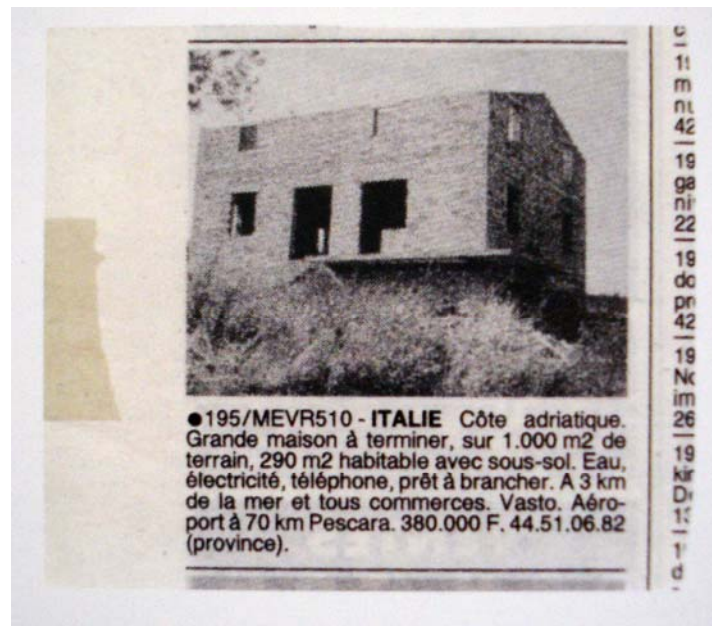


Pierre Huyghe, *L'Expédition Scintillante, A Musical*, 2002



Pierre Huyghe, *A Journey that wasn't*, 2005





Pierre Huyghe, *Chantier permanent*, 1993



Pierre Huyghe, *Chantier permanent*, 1993